This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07489387 0

*HELD

Shakespeare

im literarischen Urteil seiner Zeit

Art above nature,
judgment above art!
Marston 1604

von

Levin Ludwig Schücking,
Privatdozent in Göttingen

Heidelberg 1908
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Archiv Nr. 251.

Shakespeare

im literarischen Urteil seiner Zeit

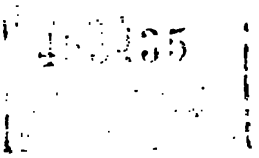
Art above nature,
judgment above art!
Marston 1604

von

Levin Ludwig Schücking
Privatdozent in Göttingen

Heidelberg 1908
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Archiv Nr. 251



Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen, werden vorbehalten.

Vorwort.

Die Form der vorliegenden Studie entspringt dem Ehrgeiz, wissenschaftlich und doch nicht allzu schwer lesbar zu sein. Dem Versuch dazu mußte namentlich das erste Kapitel Opfer bringen. Während der Anhang zu den andern Kapiteln vorzugsweise Belegstellen darbietet, enthält er für das erste alle Einzeluntersuchungen. Anhang und Text zusammen ergeben also hier erst das ganze vorgelegte Ergebnis der Forschung. Daß sich diese nur auf Shakespeares Lebzeiten und ihren unmittelbaren Nachhall beschränkt, besagt zwar schon der Titel des Buches, aber es ist vielleicht nicht überflüssig, es hier noch einmal ausdrücklich zu betonen. Möglich gemacht ist diese Arbeit erst durch die reichen Schätze der Göttinger Bibliothek. — Zu danken habe ich Fräulein M. Embden, die zwei Bücher in Oxford für mich eingesehen, und dem Direktor der Göttinger Bibliothek, Herrn Geheimrat Pietschmann, der meinen Bitten stets ein freundliches Ohr geliehen.

Inhalt.

I. Kapitel.

Shakespeare im Spiegel zeitgenössischen Urteils
S. 1—36.

Einleitung. Der Shakespeare-Enthusiasmus eine Gefahr für die Shakespeare-Forschung S. 1—2. Das „Century of Praise" der „New Shakespeare Society" S. 2—3. Francis Meres und seine Vorgänger S. 4—5. Die Austeilung des Lobes bei ihm S. 5—6. Das Lob Shakespeares sein eigner kritischer Standpunkt oder der allgemeine? S. 6—8. Die „Rückkehr vom Parnaß" nach ihrem Inhalt S. 8—9. Das Auftreten der Schauspieler Burbage und Kempe, der Charakter des letzteren S. 9—10. Das Stück, ein Zeugnis für Shakespeares Popularität, bezweckt hier das Gegenteil von Anerkennung S. 10—12. Die Aufführung des Hamlet an den Universitäten S. 12—13. Drummond of Hawthornden und Shakespeare S. 13—17. Seine Erziehung und Bildung S. 13—14. Seine Lektüre und seine Bücherei S. 14—15. Seine Neigung zum Klassizismus S. 16—17. Websters Dedikation von 1612. — Draytons Epistel an Reynolds von 1627 S. 19—20. Seine Kritik der andern verglichen mit der an Shakespeare S. 20. Lodge, Guilpin, Allot und Bodenham (vgl. Anhang) S. 21—22. John Davies, Freeman, Brooke und die Vorrede zu Troilus und Cressida von 1609 (vgl. Anhang) S. 22—23. Ben Jonsons Widmungsgedicht in der Folio S. 23—36. Widmungsgedichte unzuverlässige Zeugenaussagen S. 23—24. Ihr auffälliges Fehlen

in der Shakespeare-Folio S. 25. Der zaghafte Ton des Vorworts der Shakespeare-Folio und der zuversichtliche der Beaumont-Fletcher-Folio S. 25—27. Die wichtigsten Stellen des Widmungsgedichtes S. 28—30. Falsche Erklärungen S. 30. Hyperbeln, ein üblicher Zug der Lobgedichte, S. 31. Jonson als Freund ähnlicher Hyperbeln in andern Lobgedichten S. 32. Jonson und Beaumont S. 32—33. Die Gewohnheit der Lobgedichte, den Ruhm der andern zu verkleinern S. 33—34. Shakespeare von Jonson in Beziehung zu Lilly, Kyd und Marlowe gesetzt S. 34—36. Das Unbefriedigende dieses Vergleichs S. 36.

II. Kapitel.

Das Publikum der Volksbühne S. 37—53.

War Shakespeares Theater eine Bühne für alle? S. 37—38. Der Bürger im Zuschauerraum S. 39. Die vornehme Welt S. 39. Die Fremden S. 40. Die Londoner Dramatiker S. 40. Die Rechtsstudenten S. 40—41. Die „Gallants" S. 41—42. Frauen im Theater S. 42—45. Damen der gebildeten Welt S. 43—44. Bürgerfrauen S. 44—45. Bordell und Theater S. 45. Der Kaufmannslehrling S. 46—47. Unordentliches Gesindel S. 47—48. Mittelbare Zeugnisse für Besucher S. 48—49. Die entscheidende Masse S. 50. Die Herrschaft des Mob und ihre Wirkung S. 50—52.

III. Kapitel.

Die ästhetischen Gründe der Geringschätzung der Volksbühne und Ben Jonsons „Reform" S. 53—86.

Th. Bastards Klage S. 53. Die Literatur des 16. Jahrhunderts in England und das klassische oder italienische Modell S. 54. Die heimische Kunst ist untergeordneten Ranges S. 55. Volksdrama und Klassizismus S. 56 ff. Hall als typischer Vertreter der klassizistisch Gebildeten und seine Stellung zur Volksbühne S. 57—59. Seine Hauptvorwürfe S. 59—63. Der Streit zwischen Gager und Rainolds in Oxford über Theatervorstellungen S. 63. Harvey über das Londoner Theater S. 64. Die Bestrebungen der Klassizisten zur

Schaffung eines klassizistischen Dramas: Lady Pembroke, Kyd, Daniel S. 64—65. Der Charakter dieses Dramas nach Form und Ideengehalt S. 65. Die mangelnde Zugkraft dieser Werke S. 66. Ben Jonsons Auftreten S. 66 ff. Seine Theorien über das Drama S. 67—69. Jonsons Emporkommen und dessen Ursachen S. 69—70. Das Jonsonsche Reformwerk, Erfolge und Mißerfolge S. 70—71. Persönliche Beziehungen zum Pembroke-Kreise und andern Aristokraten S. 71—72. Die Poetasterfehde S. 72. Die Aufnahme der Tragödie „Sejanus" trennt das Publikum in zwei Gruppen S. 73. Der Klassizismus auf dem Marsch S. 74. Die einzigartige Stellung Jonsons S. 74—77. Die Nacheiferung Jonsons durch Chapman S. 78. Jonson gibt den Anstoß zu der neuen Art Beaumont-Fletchers S. 79. Die Unterschiede ihrer tragischen Kunst von der Shakespeareschen in Form und Ideengehalt S. 79—85. Die Nachahmung Jonsons in der realistischen Sittenkomödie S. 85. Der damit vollendete Umschwung im öffentlichen Geschmack S. 86.

IV. Kapitel.

Shakespeares besondere Stellung S. 87—103.

Der rasche Wandel im dramatischen Geschmack S. 87. Die Entstehung der Kluft zwischen dem Geschmack des Publikums und der Literatur S. 87—88. Neue Experimente S. 88. Shakespeare und sein Publikum S. 88. Shakespeares Stellung zum Klassizismus S. 88—92. Die Verschlechterung seiner literarischen Stellung S. 92—94. Weitere Ursachen für seine Mißachtung S. 94. Die Auffassung von Originalität in dieser Zeit S. 94—95. Shakespeare benutzt englische Dramatiker stärker als andere S. 96—97. Persönliche Gründe in seinem Beruf S. 97—100. Die angeblichen Witzgefechte im „Mermaid"-Club S. 100—101. Jonsons Stellung zu Shakespeare S. 101—103.

Anhang I.

Zu: Shakespeare im Spiegel zeitgenössischen Urteils S. 104—165.

Anhang II.
Zu: Das Publikum der Volksbühne S. 166—175.

Anhang III.
Zu: Die ästhetischen Gründe der Geringschätzung der Volksbühne und Ben Jonsons „Reform“ S. 176—185.

Anhang IV.
Zu: Shakespeares besondere Stellung S. 185—190.

Namenverzeichnis S. 191—196.

I.

Shakespeare im Spiegel zeitgenössischen Urteils.

Seitdem der englische Geschmack den zierlichen Rokokosalon Popes verlassen und in die orgeldurchbrauste Kirche der Youngschen Kunst eingetreten war, befand er sich auf dem Wege zum Verständnis Shakespeares, das er vollständig dann erst im Tale der Romantik finden sollte. Seit dieser Zeit ist die Figur des großen Bühnenerschütterers aus Warwickshire der zu ihm bekehrten gebildeten Welt immer gigantischer erschienen. Der größte Dichter nach ihm, Goethe, zu sehr befangen in seiner eigenen Art, um, wie seine Bearbeitung von Romeo und Julie zeigt, die dramatische Kunst des andern in allen ihren Feinheiten zu würdigen, neigte sich doch demütig vor ihm und meinte, Shakespeare könne auf ihn blicken wie er auf Tieck. Seitdem sind die Lorbeerkränze auf dem Grabe von Stratford nicht welk geworden. Eine literarische Strömung löst die andre ab, Götter werden Götzen, und vor den Götzenbildern steigt kurzlebiger Weihrauch, nur an Shakespeares Monument rüttelt niemand — Shakespeare und kein Ende!

So gering glücklicherweise der Einfluß ist, den der zünftige Literaturhistoriker, dessen Person wenigstens in

Deutschland leider selten mit der des idealen Kritikers identisch ist, auf die zeitgenössische Geschmacksrichtung ausübt, so darf man doch von der Shakespeare-Bewunderung sagen, daß sie wenigstens zu einem kleinen Teil von den Ergebnissen der Shakespeare-Forschung getragen wird. Hat diese doch für den Blick des Beschauers immer neue Seiten jenes kolossalen Talentes bloßgelegt und, indem sie aufgezeigt, was ihm mit Vergangenheit und Mitwelt gemeinsam war, erst recht klargestellt, wie turmhoch er sich über beide erhob. Aber in einem wichtigen Punkte ist der Shakespeare-Forschung gerade ihr Enthusiasmus zur Gefahr geworden. In dem Vollgefühl des ästhetischen Genusses, das für den heutigen bei Shakespeare vielleicht stärker als bei irgendeinem andern Werk vergangener Jahrhunderte mit Ausnahme des Cervantes ist, hat sie sich nicht genügend klargemacht, daß der Geschmack auch an den höchsten Kunstwerken doch nichts Unwandelbares bleibt. Es hat eine Zeit gegeben, in der man Michel Angelo gering schätzte, und eine Zeit, in der man Rembrandt mißachtete. Die unendliche Bewunderung, die Shakespeare seit über hundert Jahren genießt, beweist nichts dafür, daß er auch zu seiner Zeit die gebührende Anerkennung gefunden hat. Und wenn auch die Shakespeare-Forschung nicht so vorschnell gewesen ist, diesen Schluß immer mit dürren Worten zu ziehen und sich daran genügen zu lassen, so hat doch die irrige Prämisse, daß es nicht gut anders sein könne, den Forschern bei ihren Feststellungen auf diesem Gebiet oft einen schlimmen Streich gespielt. Am verhängnisvollsten ist er den Benutzern eines an sich wertvollen und verdienstlichen Buches geworden, das die New Shakespeare Society 1879 unter dem Titel „Ein Jahrhundert Shakespeare-Ruhm“ in erweiterter zweiter Ausgabe hat erscheinen lassen und das eine möglichst vollständige Sammlung aller auf

Shakespeare bezüglicher Stellen von 1591—1693 anstrebt. Schon daß dieses Buch, wahrscheinlich in pedantischem Hinblick auf den Titel, die Shakespeares Kunst tadelnden Stellen fortgelassen, nimmt dem Porträt alle Tiefe; am bedenklichsten aber ist es, daß fast alle Stellen naiv aus dem Zusammenhang gerissen sind und dadurch oft der Sinn völlig in das Gegenteil verkehrt erscheint. So wird es möglich, eine Stelle als Verherrlichung des Dichters auszugeben, die in der ursprünglichen Umgebung äußerster Lobsprüche an andre Poeten nur wie ein mattes Kompliment wirkt oder als Lückenbüßer erscheint. Damit wäre durchaus nicht etwa ein Ausnahmefall hervorgezerrt. Ergibt doch die nachfolgende Untersuchung das höchst auffällige Resultat, daß zu Shakespeares Lebzeiten von einer nur einigermaßen angemessenen Würdigung seiner künstlerischen Leistungen durch die Gebildeten gar keine Rede sein kann. —

Um die Dinge in rechtem Licht zu sehen, bedarf es einer eingehenden Prüfung der wichtigsten Zeugnisse. Erst nachdem sie festgestellt sind, gilt es in den Folgekapiteln, ihre Daseinsursachen zu untersuchen. Aber es empfiehlt sich vielleicht an dieser Stelle[1] nur auf einige der charakteristischesten Stimmen aus verschiedenen Lagern zu hören: auf die des Francis Meres, der ein populäres Buch über die englische Kunst seiner Tage geschrieben, ferner auf ein Universitätsstück, das der Literatur seiner Zeit ungewöhnlich viel Beachtung schenkt und für die Meinungen der jüngern gelehrten Welt wichtig ist, sodann auf einen gebildeten, gesellschaftlich hochstehenden Dichter jener Tage namens Drummond, der weit von London entfernt doch an seinem literarischen Leben Anteil nahm, und schließlich

[1] Die genaue Untersuchung aller wichtigeren einschlägigen Zeugnisse siehe im Anhang I.

auf die Stimme dreier Kollegen und persönlicher Bekannten Shakespeares: Webster, Drayton und Ben Jonson. Was aus so verschieden gelagerten Schichten sich in Übereinstimmung zusammenfindet, verdient unser Vertrauen.

Von allen Zeitgenossen Shakespeares, in deren Aufzeichnungen seine dramatische Tätigkeit ihre Spuren hinterlassen, gilt Francis Meres als der bedeutsamste Zeuge. Schon seine Bildung scheint der Aussage dieses Mannes ein besonderes Gewicht zu verleihen. Er war mit Shakespeare ungefähr gleichaltrig (geb. 1565), hatte in Cambridge graduiert, war Geistlicher und starb als Rektor von Wing in Rutland Anno 1647. Der wertvollste Teil seiner schriftstellerischen Leistungen ist die Palladis Tamia, die im September 1598 die Druckerpresse verließ. In dies euphuistische Sammelwerk von Reflexionen, Betrachtungen und Vergleichen hatte er „eine vergleichende Abhandlung von unsern englischen Dichtern mit den griechischen, lateinischen und italienischen" eingeschaltet. Die Aufgabe, die sich der schreiblustige Literaturfreund damit stellte, bietet schon an sich viel für uns Anziehendes. Es soll ein Stück literarischer Kritik geübt werden. Das war nichts an sich Neues. Von einem allgemeinen Standpunkt hatten schon mit einem stark klassizistischen Einschlag in ihren Prinzipien Webbe 1586 und Puttenham 1589 literarische Fragen behandelt und Sir John Harrington hatte Grundsätze auseinandergelegt, die er dem Plutarch, dem Aristoteles, auch Scaliger und seinem Landsmann Sidney verdankte. (Vgl. Symmes S. 134 ff.) Alle diese Leute würden indes noch nicht gewagt haben, ihre volkstümliche Literatur der antiken an die Seite zu stellen. Es gehörte ein produktiver Kopf, wie Nashe es war, dazu, um die Fälle des namentlich auf dem Theater hervorgebrachten in seiner Bedeutung wenigstens einigermaßen zu begreifen. Dieser Mann

würdigte zuerst in theoretischer Auseinandersetzung die Qualitäten eines speziell englischen Produktes, des Chronicle play, und scheute sich nicht, auch die englischen Schauspieler Ned Allan und Tarlton dem antiken Roscius als ebenbürtig zu erklären.

Bei Meres ist solche Hochschätzung heimischer Kunst schon festes Dogma geworden. Wenn unsre Dichter nur die notwendige Unterstützung fänden, meint er (S. 278), so würden sie unsre englische Sprache zu noch viel größerem Ruhm berechtigen als die antiken ihre Dichter. Freilich hat man in diesem Worte beileibe keine Proklamierung des Rechtes auf eine eigne, volkstümliche Kunst mit gleichzeitiger Absage an die klassizistische Nachahmung der Antike zu erblicken. Meres geht diesem Problem, das so manche seiner Zeitgenossen beschäftigte, in ganz auffälliger Weise aus dem Wege. Nashe hatte von seinem Standpunkt aus heftig gegen die Nachahmer und Ausschlachter Senecas seine Stimme erhoben. Meres hütete sich wohl, etwas Ähnliches zu tun. Er führt die Vertreter der verschiedensten Richtungen gleichmäßig auf. Es liegt ihm offenbar hauptsächlich an der Registrierung. Freilich ist auch damit schon ein Standpunkt in einer recht ausdrucksvollen Weise bezeichnet, daß volkstümliche und gelehrte Kunst so auf gleichem Fuß behandelt werden. Uns interessieren davon namentlich die Werke der dramatischen Literatur. Sie spielt im Gegensatz zur heutigen Auffassung jener Zeit keine überragende Rolle in der vergleichenden Abhandlung. Ungefähr vierzig Paragraphen werden den sonstigen Literaten der Zeit gewidmet, fünf den Dramatikern und ihren Werken. Und nach allerlei Lob an die Adresse von Klassizisten und sorgsamer Aufzählung aller Tragödien- und Komödien-Dichter wird dann Shakespeare mit den Worten der Kranz gereicht: Wie Plautus und Seneca bei den Lateinern als die ersten in Komödie

und Tragödie galten, so ist Shakespeare unter den Engländern der ausgezeichnetste in beiden Gattungen für die Bühne. Das in diesem Zeugnis Shakespeare ausgedrückte Lob ist ganz außerordentlich, und auch wenn wir das excellent for the stage als eine absichtliche Schattierung in der Bedeutung: die bühnenwirksamsten fassen wollen, ändert das kaum etwas an der Lobpreisung. Allerdings dürfen wir nicht mit Sidney Lee (S. 178) sagen: „Shakespeare figurierte auf Meres' Seiten als der größte Schriftsteller des Tages". Worte wie: „ein so göttlicher Dichter" . . . „der sich in allen Gattungen auszeichnet" werden vielmehr nur von Spenser gebraucht. Kein Zweifel auch, daß Meres den Epiker und Sonett-Dichter Shakespeare dem Dramatiker mindestens gleichstellt, in Wirklichkeit aber doch wohl überordnet, erwähnt er ihn doch auch in dieser Eigenschaft wenigstens viermal. Was die beiden letztgenannten Urteile angeht, so befindet sich Meres damit durchaus in Übereinstimmung mit fast all seinen Zeitgenossen. Es kann nicht einen Augenblick fraglich erscheinen, daß für alle Elisabethaner ein Mann wie Spenser unvergleichlich höher als Shakespeare stand. Daß dessen Epen ebenso populär waren, wie literarisch hochbewertet wurden und fast durchweg höher als seine Stücke, steht gleichfalls außer Zweifel und bildet deshalb im folgenden keinen Gegenstand der Untersuchung. Aber interessant ist die Frage, wie Meres zu dem, wie wir später sehen werden, durchaus ungewöhnlichen Lob Shakespeares kommt. Ist es sein Geschmack? Das allgemeine Urteil? Oder fällt beides zusammen?

Ich muß gestehen, daß ich an der Gediegenheit des Meresschen Urteils als eigner Geschmacksäußerung zweifle. Es ist nicht gut anzunehmen, daß ein Mann wirklich eignen Geschmack besitzt, der solche künstlerischen Antipoden wie Shakespeare und Buchanan oder den gleich-

falls klassizistischen Dr. Leg in einem Atem preist. Tatsächlich ist vieles bei ihm wie das Lob Buchanans und Watsons aus Ascham abgeschrieben und manches andre noch aus vorhergehenden Kritikern (Symmes S. 140). Meres stellte es der Vollständigkeit halber zusammen. Wenn ihm Chaucer, Sidney oder auch Spenser als die literarischen Gipfel erscheinen, so ist damit für sein Urteil auch nichts ausgesagt, denn so dachten alle. Einen gewissen Prüfstein konnte die Kritik Marlowes an die Hand geben. Weit davon entfernt, dem genialen Manne gerecht zu werden, versagt sie im Gegenteil vollständig. Aber auch darin folgt Meres der Zeitströmung, die dieses Dramatikers Bedeutung in für uns ganz unbegreiflicher Weise verkennt. Indes erstaunlich ist es auf alle Fälle, wenn in der Aufzählung Munday mit dem schmückenden Beiwort: our best plotter (plot = dramatische Fabel) bedacht wird. Überraschend ist ferner, wenn unter den Dramatikern schon Johnson, Chapman, Drayton aufgeführt werden, von denen aus so früher Zeit kaum Stücke erhalten sind. Das scheint darauf zu deuten, daß es Meres auf die Registrierung des Modernen und Modernsten ankam. War doch sein Buch auch durchaus für ein größeres Publikum berechnet und hatte wohl in der Tat bald die weiteste Verbreitung.

Aus all dem gewinnt man den richtigen Beobachtungspunkt für sein Shakespeare-Lob. Man darf nicht, wie das oft geschehen, die Tatsache dreifach unterstreichen, daß dieser Lobredner ein gelehrter Kritiker war. Der Verfasser des Schatzkästleins der Pallas ist ein einzelner ohne bestimmte Richtung, ohne eigentlichen, persönlichen Geschmack — auch Saintsbury spricht von seinem kindischen Charakterisierungsversuch —, der, ohne es mit irgend jemand verderben zu wollen, ein Verzeichnis aller zeitgenössischen Künstler aufnimmt, das für die große Masse bestimmt ist. Um so wichtiger wird das

Wort über Shakespeare. Denn man muß unter diesen Umständen annehmen, daß Meres, indem er Shakespeare für Komödie und Tragödie den Kranz reicht, der Meinung der überwiegenden Mehrheit derjenigen Leute, für die sein Buch geschrieben ist, Ausdruck verleiht. Wir dürfen freilich nicht vergessen, daß dies Buch schon im Jahre 1598 erschienen ist. —

Als ein besonders beweiskräftiges Zeugnis für Shakespeares bedeutende literarische Stellung ist von vielen ferner eine Szene in dem Universitätsdrama: „The Returne from Parnassus" IV, 5 angesehen worden, das zur Weihnachts- oder Neujahrsbelustigung des St.-Johns-Kollegs in Cambridge 1602/3 gedient hat, also ungefähr vier Jahre nach dem Werke des Francis Meres entstand. Dies Drama, das aus drei Teilen besteht, ist eine trotz viel spaßiger Szenen melancholische Satire auf das akademische Studium, den mühsamen, aber vom Idealismus der Jugend verklärten Pilgerweg zum Parnaß hinan und den jämmerlichen Abstieg, die Rückkehr in eine ausschließlich praktisch tätige Welt, die den Lorbeer des wissenschaftlichen Parnaß in irgendwelche idealen Werte umzutauschen nicht gewillt ist. Philomusos und Studioso, die beiden Wanderer, müssen sich zu allen möglichen Gewerben herablassen, um ihr Leben zu fristen. Als fremdländischer Quacksalber und Gehilfe halten sie sich im zweiten Teil eine Zeitlang über Wasser, bis ein unglückliches Opfer ihrer Kurpfuscherei die obrigkeitliche Aufmerksamkeit in drohender Art auf ihre Tätigkeit zieht. Dann treten sie bei Burbage und Kempe als Schauspieler ein, verlassen diesen Dienst wieder und verdingen sich als Musikanten, um schließlich auch das aufzugeben und in endgültiger Resignation als Hirten in Kent sich ans Herz der Natur zu flüchten. Eine Reihe anderer Figuren helfen noch mit, die Mißbräuche der Zeit, die Philisterei,

den Stellenkauf, die unsinnige Protektionswirtschaft und den Mangel an Achtung vor der Bildung an den Pranger zu stellen. Hier findet sich nun eine Szene, in der, wie erwähnt, der Direktor der Shakespeareschen Truppe Burbage und sein berühmter Komiker Kempe über den Eintritt der alten Studenten in ihre Schauspielergesellschaft verhandeln. Gleich ihr erstes Wort zeigt, daß sie nicht übel Lust haben, die Notlage der Akademiker, bei denen natürlich die Sympathien von Autor und Zuschauer sind, auszubeuten. Wenn sie sie „für billiges Geld haben können", wollen sie die beiden verpflichten. Burbage meint, sie haben ja oft eine gute Idee für die Auffassung einer Rolle. Aber Kempe fährt ihm gleich über den Mund und bestreitet das. Burbage bemerkt darauf begütigend, der von Kempe gerügte Spielfehler werde sich durch etwas Unterricht verlieren, und vielleicht seien diese Leute imstande, eine Rolle selber zu verfassen, d. h. ein Stück zu schreiben. Abermals widerspricht ihm Kempe: Wenig, was aus der Universitätsfeder geflossen, spielt sich gut, sie riechen alle zu sehr nach jenem Schriftsteller Ovid und dem Schriftsteller Metamorphosis und reden zu viel von Proserpina und Jupiter. „Ach, da ist unser Freund Shakespeare, der schlägt sie alle, ja, und Ben Jonson auch." Es liegt gewiß nahe, diese Worte für bare Münze zu nehmen. Aber bei genauerem Zusehen erscheinen sie höchst bedenklich. Sollte der Universitätsangehörige, der dieses Stück verfaßt, durch den Mund des Komikers Kempe alle Stücke von akademisch Gebildeten für minderwertig erklären wollen? Dann hätte er sich ein eigentümliches Mundstück ausgewählt. Denn Kempe, der Nachfolger Tarletons als Clown und Komiker bei der Burbage-Truppe, berühmt durch seine Morristänze, seine jests und jigs, mochte immerhin eine außerordentlich populäre Figur im elisabethanischen England sein, es kann

doch keinem Zweifel unterliegen, daß seine Volkstümlichkeit eben die des Clowns war. Eine Reihe von Zeugnissen (siehe Anhang) stellen es auch außer Frage, daß sein großsprecherisches Wesen allgemein bekannt sein mußte, eine Eigenschaft, die wir in unserm Universitätsstück getreulich porträtiert finden. Ja, die Studenten ziehen hier ihren künftigen Brotherrn munter auf, indem sie auf die Radamontaden über seine Berühmtheit entgegnen: „Wirklich, Herr Kempe, Sie sind sehr berühmt, aber doch ebensowohl Ihrer gedruckten Werke als Ihres Spiels halber". Das bezieht sich augenscheinlich auf Kempes mit viel Selbstgefälligkeit in die Welt gesandte Beschreibung seines neuntägigen Morristanzes nach Norwich. Und eine ebenso augenfällige Ironie liegt darin, wenn sie ihn, der eben vom Festland heimgekehrt, wie nach einem persönlichen Bekannten fragen: „Was macht der Kaiser von Deutschland?" Dieser wichtigtuerische Clown soll gewiß kein richtiges Urteil über Literatur fällen, vielmehr sind ihm die Worte nur in den Mund gelegt, ihn selbst zu charakterisieren. Dafür spricht deutlich noch ein anderes. In der verachtungsvollen Rede über die university pens sagt er: „they smell too much of that writer Ovid and that writer Metamorphosis". M. J. Wolff, Shakespeare II, 53, übersetzt kurzerhand: „sie riechen zu stark nach Ovid und den Metamorphosen". Sidney Lee S. 219 läßt die Stelle ganz fort. Sie ist aber nicht schwer zu verstehen. Es wird hier die Unbildung des Clowns und Komikers karikiert, der den Namen Ovid kennt und auch seine Kenntnis des Titels Metamorphosen gern anbrächte, dem aber dabei das Unglück unterläuft, Metamorphosus für einen eignen Dichter zu halten. Kein Zweifel, daß damit vor dem gelehrten Auditorium der Universität die Figur des Kempe der allgemeinen Lächerlichkeit preisgegeben war. Ein Mann solcher Art konnte gewiß keine

kritischen Lehren erteilen, die ernsthaft aufgenommen werden sollten. Übrigens waren seine Worte auch nicht einmal vom Standpunkt des Volksdramas aus eine Wahrheit. University pen ist hier nichts anderes als ein Schriftsteller mit Universitätsbildung, denn die angehenden Schauspieler Philomusus und Studioso stehen ja zur Universität in gar keiner Beziehung mehr. Diese Leute taugen wenig, meint der aufgeblasene Kempe, der Verfasser der jests und der jig-Tänze. Aber das ist ja absurd. Lilly wie Marlowe hatten die Universität besucht, Greene, Nashe, Lodge, Chapman und Marston waren ja akademisch gebildete Leute. Also kann diese Behauptung unmöglich ernst gemeint sein.

So bleibt, bei Licht besehen, von der Äußerung Kempes zu Shakespeares Ruhm verzweifelt wenig übrig. Das einzige, was aus ihr wie aus der folgenden Stelle über den Londoner Theaterkrieg wie endlich aus den Shakespeare-Zitaten in der von Kempe und Burbage mit den angehenden Schauspielern veranstalteten Spielprobe hervorgeht, ist die Popularität der Shakespeareschen Kunst. Die Verse, mit denen Richard III beginnt: „Now is the winter of our discontent, Made glorious summer by this sun of York" waren offenbar der Zuhörerschaft so geläufig wie die berühmten Stellen der „Spanish Tragedy": „Who calls Hieronimo?" u. a. Aber das Beispiel Marlowes und Kyds zeigt, was unsre Anschauung von den meistgespielten Bühnenstücken von heute jeden Tag dartut, daß Popularität und hohe literarische Wertung seitens der Kritik keineswegs zusammenzufallen brauchen. Und schon diese Stelle lehrt uns Mißtrauen, was die angebliche Wertschätzung Shakespeares durch die Akademiker angeht. Sie zeigt uns, wie Mullinger es schon einmal in einer gänzlich mißachteten Bemerkung richtig erkannt hat, gerade das Gegenteil: die Vorstellung soll wachgerufen werden, daß Shakespeare der Liebling der rohen, unge-

bildeten Schauspieler ist, und sich schon damit von den kultivierten Talenten der Universität deutlich unterscheidet.

Das klingt ganz anders als Francis Meres und wären nicht andere Anzeichen in Hülle und Fülle da, so würde uns schon diese Stelle stutzig machen und den Zweifel darüber wachrufen, ob wohl in der Tat die gelehrte Welt Verständnis für Shakespeare besaß. Daß dem so war, hat man auch aus dem Faktum schließen wollen, daß der Hamlet ganz kurz nach seinem Entstehen schon an beiden Universitäten Oxford und Cambridge aufgeführt wurde. Es ist wahr, der Titel der ersten Quarto des Hamlet lautet: „The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shake-speare. As it hath beene diverse Times acted by his Highnesse servants in the cittie of London; *as also in the two Universities of Cambridge and Oxford,* and else-where." Aber diese Mitteilung ist gewiß nicht so zu verstehen, wie man sie hat interpretieren wollen, als ob die Studenten selbst die Shakespearesche Tragödie aufgeführt hätten. Das scheint bei Jonsons Volpone der Fall gewesen zu sein und der hochbeglückte Verfasser empfindet den Ausnahmecharakter dieser Ehrung so sehr, daß er mit einer langen und wortreichen Vorrede die Ausgabe dieser Komödie beiden Universitäten zueignet. Im Hamlet-Falle handelt es sich um eine Gastreise der Shakespeareschen Truppe in der Provinz, bei der neben andern Stücken auch seine große Tragödie aufgeführt wurde. Nach den strikten Gesetzen der Universität waren Aufführungen wie diese freilich kaum zulässig, verbot doch auch ein Dekret im zweiten Jahr von König Jacobs Regierung wiederum nachdrücklich „common plays, publik shews, interludes, comedies and tragedies in the English tongue" für den Umkreis der Hochschule, aber es ging damit vielleicht gelegentlich nicht anders als mit den immerwährend

durchbrochenen Theaterverboten in London. Und zumal der unfraglich Höchststehenden unter den Truppen des Landes, den Dienern des Lord Kämmerers, sah man am ersten durch die Finger. So wird es nicht gut möglich sein, aus der Quarto-Notiz für das Verständnis des Hamlet in Universitätskreisen Kapital zu schlagen.

Die Schwierigkeiten, die wir bisher bei unserm Versuch, Klarheit zu gewinnen, angetroffen, würden ohne weiteres verschwinden, wenn wir einen gebildeten Mann der Shakespeareschen Zeit nur einen Augenblick als Zeugen vernehmen könnten. Er würde uns sein literarisches Glaubensbekenntnis ablegen, d. h. wir würden von ihm erfahren, welche Bücher er gelesen, die persönliche Bekanntschaft welcher Schriftsteller er gesucht und welche literarische Richtung er gepflegt wissen wollte. — Ein glückliches Schicksal hat es nun gewollt, daß wir in der Tat beinahe eine solche Zeugenaussage für unsern Prozeß verwerten können. Denn wenn auch Drummond of Hawthornden seit 1649 zu den Toten gehört, so ist doch das literarische Porträt dieses Mannes so deutlich und in jeder Einzelheit scharf umrissen auf die Nachwelt gelangt, daß der Lebende ihm schwerlich eine Aussage von wesentlicher Bedeutung hinzusetzen könnte. Hat er doch sogar die Bücher gewissenhaft vermerkt, die er während der wichtigsten Periode seines Lebens durchgelesen, einer Zeit, die wir uns gewöhnlich als vom Echo der Shakespeareschen Kunst widerhallend vorstellen. William Drummond ist durchaus der Typ, an den wir uns zur Beantwortung unsrer Frage halten müssen. Er stammt aus einer alten und vornehmen schottischen Familie und war 1585 in Hawthornden geboren. Seine Bildung empfing er an der High-School in Edinburg und darauf an der neugegründeten Universität derselben Stadt, die aber, in ihren Lehrkräften für heutige Verhältnisse lächerlich beschränkt, nur eine

ganz geringe Anzahl von Studenten in Arts und Theology unterwies. Mit einem Kursus von 24 Studenten erwarb Drummond Anno 1605 den MA und verließ dann die Heimat, um im Auslande weiter die Rechte zu studieren. Er nahm zuerst einen längeren Aufenthalt in London, wo ihn seine vorzüglichen Beziehungen in Berührung mit dem Hof brachten und er als aufmerksamer Beobachter das Leben der Hauptstadt studierte. Er ging dann (1607 und 1608) nach Bourges und Paris. Aus allen seinen Äußerungen über die neu wahrgenommenen Dinge spricht persönliche Kultur, Vorurteilslosigkeit und künstlerische Auffassung. Nach seiner Rückkehr in die Heimat (1609) im Begriff, die juristische Tätigkeit vor den Schranken des Edinburger Gerichtshofs aufzunehmen, gab ihm der Tod seines Vaters die Möglichkeit materieller Unabhängigkeit. Er konnte nun als Laird of Hawthornden seinen Neigungen nachleben. Diese waren frühzeitig auf die Literatur gegangen. Die literarische Bildung der Zeit in vollem Maße sich anzueignen, war seit jeher sein Streben, zu ihr einen eignen, produktiven Zuschuß zu leisten, sein Ehrgeiz gewesen. Beiden gewährte das Schicksal Erfüllung.

Es versteht sich nach dem Gesagten von selbst, daß zunächst das literarische Urteil dieses Mannes für uns von der größten Bedeutung ist. Denn Drummond ist kein Schulgelehrter. Man kann ihm auch nicht vorwerfen, daß er etwa an den Hochburgen klassischen Wissens, den Universitäten Oxford und Cambridge. Verachtung volkstümlicher Kunst und jene Geringschätzung der „Moderne" eingesogen hatte, die sich bei dem Historiker allzuleicht einzustellen pflegt. Er betreibt die Dinge als Dilettant. Er ist ein vornehmer Weltmann. Sein geistiges Auge geht weit über die Grenzen seiner Inselheimat hinaus. Die Art einheimischer Kunst, an der er teilnahmslos vorübergeht, werden wir als nicht nur von

den Gelehrten, sondern den Gebildeten seiner Zeit allgemein geringer geschätzt auffassen dürfen.

Es ist nun sehr auffallend bei ihm und stimmt mit den vielen Klagen der elisabethanischen Zeit über die Ausländerei bei den Gebildeten überein, daß sowohl in dem Katalog seiner Bibliothek wie in der Liste seiner Lektüre das einheimische Element gegenüber dem fremden so sehr zurücktritt. Er besitzt 164 lateinische Werke, darunter 55 Dichter, 35 griechische, 11 hebräische, von modernen Literaturen 120 französische, 61 italienische, 8 spanische Bücher, dagegen nur 50 Bücher englischen Ursprungs. Ein dem nicht ganz unähnliches Bild zeigt seine sorgfältig eingetragene Lektüre. Shakespeare wird in ihr überhaupt nur i. J. 1606 vermerkt. Da notiert Drummond „Romeo und Julie", „Verlorne Liebesmüh'", den „Passionate Pilgrim", die „Lukrezia" und den „Sommernachtstraum". Wahrscheinlich hatte er schon vorher das Epos: Venus und Adonis gelesen und erworben, denn es figuriert 1611 mit Lukrezia, dem Sommernachtstraum und Romeo und Julie als Besitzstand seiner Bücherei. Offenbar war Drummond bei seinem ersten Londoner Aufenthalt 1606 auf Shakespeare aufmerksam geworden und hatte einiges von ihm gelesen und gekauft. Aber sein Interesse für den Dichter war doch nicht groß genug, um sich später, als er einen festen und dauernden Wohnsitz in Schottland gefunden und sich seinen Liebhabereien widmen konnte, neuerschienene Werke des großen Dramatikers dorthin senden zu lassen. Andre englische Bücher von Bedeutung fanden den Weg nach Hawthornden, und zwar nicht nur Werke wissenschaftlichen Charakters wie „The Art of Englisch Poesie" und Bacons Essays (1612) oder Gedichte wie Staffords Sammlung mit dem wunderlichen Titel: „Niobe Turnd in a Nilus" (erschienen 1611, von D. eingetragen 1612) und andre wie Werke Draytons oder Ben Jonsons, sondern

auch eine Reihe von Theaterstücken verschiedener Autoren. —

Wir ständen bei der Untersuchung der Gründe dieser Nichtachtung Shakespeares vor einem Rätsel, wüßten wir nicht, wie mächtig bei den Gebildeten jener Tage das klassizistische Schönheitsideal war. Auch Drummonds ganze literarische Richtung erscheint von ihm beeinflußt. Das wird schon durch eine Reihe charakteristischer Büchertitel offenbar, die sich in der Liste der Lektüre bei ihm finden. 1607 las er die Tragödien des Seneca, das große, vielbewunderte Vorbild aller Klassizisten des derzeitigen Europa. Zwei Jahre später notiert er zwei Tragödien des französischen Sophokles Jodelle, 1610 nennt er die Poetices Libri Septem des klassizistischen Lehrmeisters Scaliger. In seiner Bücherei stand die „Tragedie of Antonie" von der Gräfin Pembroke, ein hochgepriesenes Musterbeispiel derselben Kunstrichtung. Ist damit auch nur dargetan, daß ihm die klassizistische Literatur und ihre Lehren wohl vertraut waren, so zeigt doch die Kenntnis seines Lebens, daß sie die eigentliche Heimat seines Geschmacks war. Vornehmlich ersehen wir das aus seinen Beziehungen zu Sir William Alexander, dessen Werke er offenbar sorgfältig studiert hatte. Dieser Dichter, das Haupt der schottischen Schule, hatte mit seinen „Monarchicke Tragedies", die das klassizistische Formideal anstrebten, ganz außerordentliche Erfolge, die man keineswegs auf die guten Beziehungen des Verfassers zu König Jacob zurückführen darf. Und gerade ihm bringt Drummond einen oft in ehrfurchtsvoller Form ausgedrückten Respekt entgegen. Es versteht sich von selbst, daß ein Bewunderer dieser Kunst, in der die rhetorische Deklamation eine so große Rolle spielt, ihrem ausgesprochenen Gegenfüßler, dem Spiel der Volksbühne, mit starken Vorbehalten gegenübertreten mußte. Aus dem klassizistischen Rück-

halt seines Geschmacks werden erst all seine weiteren Urteile begreiflich. So ist es interessant, daß ihn von den gesamten Schriftstellern einer Zeit am meisten der Epiker Drayton anzieht. Er ist überglücklich, mit ihm durch Alexander in persönliche Berührung zu kommen. Und es gibt vielleicht nichts, was den Hauptzug der Kritik der Gebildeten dieser Zeit stärker hervorhöbe, die Grenze zwischen Kunst und Gelehrsamkeit zu verwischen, als die Briefstelle an Drayton, den Verfasser des Polyolbion: *„Ihr großes Wissen* hat zuerst in mir Bewunderung, dann Liebe wachgerufen . . . Was ich auch immer von ihnen sagen könnte, bleibt weit unter Ihrem Geist und ihrem Verdienst. So weit ich unsre volkstümliche Kunst (vulgar Poesy)" — auch diese Unterscheidung ist höchst beachtenswert! — „kenne, hat keiner mehr geleistet oder kann mehr leisten und von keinem können wir mehr erwarten." Unter solchen Umständen erscheint es nicht wunderbar, daß das Instrument der Kritik dieses Mannes, der so interessiert die Sterne zweiten und dritten Ranges am literarischen Firmament betrachtete, auf das für uns strahlendste Gestirn gar nicht eingestellt war. Später suchte ihn Ben Jonson (1619) auf und ließ in abendlichen Gesprächen die literarischen Größen des Tages mit ungnädigen Bemerkungen Revue passieren. Da genügte ihm bei Shakespeare ein kurzes Wort des Spottes über geographische Unkenntnisse und die Bemerkung, daß es ihm an Kunst gemangelt habe. Das Erstaunen von Drummonds Biographen Masson und seine Hilflosigkeit, diese Tatsache zu erklären (S. 104) geht nur aus der allgemeinen Verkennung der literarischen Maßstäbe jener Tage hervor, die für uns allmählig immer klarer heraustreten. Nur noch einmal findet sich Shakespeare bei Drummond flüchtig erwähnt, aber da handelt es sich um den Epiker. (Vgl. Anhang.)

Wir haben gesehen, daß unsre bisherigen Stichproben, von Meres (1598) abgesehen, verzweifelt wenig Respekt vor den artistischen Qualitäten der Shakespeareschen Kunst zutage gefördert haben. Man könnte denken, daß sich das Blatt wendete, wenn wir die Äußerungen eines Kollegen Shakespeares über die gleichzeitige Kunst heranzögen. Dem ist jedoch zunächst keineswegs so.

Es handelt sich hier um eine Dedikation, die John Webster anno 1612 seinem „weissen Teufel" voranschickt, und in der er Komplimente an seine Mitdramatiker verteilt. Es heißt da: „Herabsetzung ist der geschworne Freund der Dummheit. Ich für meinen Teil habe immer meine gute Meinung von andrer Leute wertvollen Arbeiten wahrhaft hochgehalten, besonders den markigen und erhabenen Stil von Maister Chapman, die kunstvollen und wissenschaftlichen Werke von Maister Johnson: die nicht weniger bedeutenden Darbietungen der beiden ganz ausgezeichneten Maister Beaumont und Maister Fletcher und schließlich (ohne ihnen durch die Nennung zuletzt Unrecht zu tun) der sehr glückliche und ergiebige Fleiß der M. Shakespeare, M. Decker und M. Heywood. Ich wünsche, daß was ich schreibe, bei ihrem Lichte gelesen werden mag: denn ich behaupte nach eignem Urteil, ich kenne sie als so wertvoll, daß ich, mag ich auch mit meinem Werke untergehen, doch auf den größten Teil von dem ihren ohne Schmeichelei das Wort des Martial anwenden kann: — non norunt, haec monumenta mori." —

So interessant der siegesgewisse Stolz dieses Mannes ist — er findet sich übrigens auch bei obskuren, bald vergessenen Sonettenschreibern der Zeit — die Stellung Shakespeares in der Liste der Unsterblichen erscheint uns heute recht unbefriedigend. Er eröffnet sie nicht, wie wir erwarten würden, er bekommt auch kein besonderes

charakterisierendes Lob gespendet und wenn auch eine höfliche Schlußbemerkung es entschuldigt, daß Decker, Heywood und er in den gemeinsamen Topf des „höchst glücklichen und ergiebigen Fleißes" geworfen werden, so kann das doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß dem Autor Chapman, Jonson und Beaumont-Fletcher als ungleich bedeutungsvollere Namen erscheinen; aus dem Munde eines Dramatikers wie Webster ein Ausspruch von erstklassiger Wichtigkeit. Wir müssen im Auge behalten, daß er vom Jahre 1612 stammt. Ein halbes Menschenalter später hatten sich die Anschauungen über dramatische Größen wieder stark verschoben. Da finden wir in der Sammlung Draytonscher Gedichte von 1627 eine poetische Epistel von Drayton an seinen Freund Reynolds, in dem die großen englischen Dichter der Vergangenheit bis in die Gegenwart hinein durchgemustert werden. Diese Übersicht über den englischen Parnaß (Siehe Anhang) ist höchst lehrreich. Das Drama tritt ziemlich zurück. Wichtiger als der Dramatiker Chapman, als Webster, Fletcher, Massinger u. a. sind ihm noch die Übersetzer. Beaumont wird wenigstens ehrenvoll neben seinem ältern Bruder Sir John B. erwähnt, ohne daß allerdings auf seine Werke eingegangen würde. Bei Marlowe überrascht das wie die Faust aufs Auge passende Epitheton „neat". Indes ist er wohl wesentlich seines berühmten Epos „Hero und Leander" wegen genannt. Dem klassizistischen Dramatiker Sir William Alexander, dem Drayton, wie schon erwähnt, in Freundschaft verbunden war, wird außerordentliches Lob gegönnt, jedoch auf seine Tragödien nicht besonders angespielt. Unter diesen Umständen ist die Erwähnung Shakespeares immerhin bedeutungsvoll, schon weil er von Beaumont abgesehen neben Ben Jonson der einzige Volksdramatiker ist, der aufgeführt wird. Aber freilich, sehen wir näher zu, so ist Drayton sehr weit

davon entfernt, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es ist zu beachten, daß alle von Drayton wirklich verehrten, nicht bloß kritisierten Dichter mit irgendeinem rühmenden Epitheton eingeführt werden. *Grave moral* Spenser heißt es, *noble* Sidney, *neat* Marlowe, *learned* Jonson, *reverend* Chapman, *dainty* Sands. Wo dies Beiwort fehlt, da hat er allerlei kritische Einwände, wie bei Gascoine und Churchyard, Warner, Daniel, Silvester. Der einzige, der neben Nashe nicht mit einem schmückenden Wort genannt wird, ohne eigentlich kritisiert zu werden, ist Shakespeare. Ihm gelten nur $4^1/_2$ Zeilen, er wird also kürzer abgetan, als Spenser, Sidney, Warner, Marlowe, Nashe, Daniel, Jonson usw. Nicht einmal ein neuer Vers beginnt mit ihm, sondern die Bemerkung über ihn ist der auf Nashe bezüglichen angehängt, von dem schon zu Anfang beinah entschuldigend bemerkt wird, daß er als Prosaiker eigentlich nicht hierher gehöre. Und was ist nun eigentlich über Shakespeare ausgesagt? Verzweifelt wenig von Verehrung oder Bewunderung. Es heißt nur:

Shakespeare, du hattest eine so leichtflüssige komische Ader
Die für die Bühne geeignet war und in deinem natürlichen
Denken (natural brain)
Eine so lebhafte Auffassungsgabe (Fantasie?) und eine so
lautere Leidenschaft
Wie nur irgend einer, der es mit der Bühne zu tun hatte.

Das ist nach unsrer Auffassung von Shakespeare nicht gerade ein überschwänglicher Preis, und es ist noch weniger, wenn wir das übertriebene Lob der andern und vor allen Dingen den tiefen Respekt vor Ben Jonson wahrnehmen, von dem ausgesagt wird (vgl. Anhang), er sei lange Herr des Theaters gewesen und man habe bei ihm nicht gewußt, ob er oder die Alten größer waren. —

Wir sehen, daß die durchgemusterten Zeugnisse keineswegs davon zu berichten wissen, daß Shakespeare zu seiner Zeit eine Stellung unter den Seinen wie der reife Goethe einnahm. Das könnte nun freilich von der Wahl dieser Aussagen oder vom Zufall abhängen. Dem ist aber doch wohl nicht so. Daß Shakespeare eine außerordentliche Popularität genoß, ist freilich nicht zu bezweifeln. Dafür sprechen viele Stimmen während dieses Zeitraums, von Greenes wütendem Angriff (1592), Nashe's Bemerkung von dem Weinen der vielen Tausend über den toten Talbot und Weevers wunderlichem Epigram (siehe Anhang) bis auf Scolokar's Bezugnahme auf die Volkstümlichkeit und Beliebtheit des Hamlet (1604). Von ihr reden eine Reihe von ganz unmißverständlichen Anspielungen anderer Literaturwerke und sie wird dargetan durch die zahlreichen Nachahmungen von Einzelheiten Shakespearescher Kunst, wie sie die rührige Forschung Tag für Tag mehr ans Licht bringt. Aber man muß sich hüten, Popularität und literarische Wertschätzung gleich zu setzen. Wenn man es könnte, so wäre der Verfasser von „Alt-Heidelberg" der bedeutendste Dramatiker der jüngsten Vergangenheit.

Daß Lodge (1596) und Guilpin (1598) Shakespeare nicht einmal erwähnen, kann uns nicht Wunder nehmen, da sie dem Zuge der Zeit folgend die dramatische Kunst der Volksbühne nicht zur hohen Poesie rechnen und auch Niemand von den andern erwähnenswert genug finden. Aber sehr charakteristisch ist allerdings das Verhalten zweier für die große Masse bestimmter Anthologien, der von Allot und Bodenham. Wer etwa glaubt, daß die Gebildeten freilich aus klassizistischer Marotte an der Volksbühne allerlei aussetzten, aber doch im Grunde mit ihr paktiert und das unbestreitbar köstliche und poetisch wertvolle, das sie hervorgebracht, längst in seiner eigentlichen Bedeutung begriffen hatten und vertraten, der

wird hier eines Besseren belehrt. Allot bringt freilich in seinem dickleibigen Werk nicht weniger als 91 echte Zitate aus Shakespeare, aber ganze 63 davon sind aus seinen Epen und gerade die heute berühmtesten Stellen aus den von Shakespeare zitierten Stücken, wie etwa die Queen Mab-Schilderung aus Romeo und Julia fehlen. Auch gibt es wohl nichts, was den eigentlichen Grundzug des ästhetischen Urteils der Zeit schärfer hervortreten ließe, als daß die so ungeheuer populäre Tragödie Kyds, „The Spanish Tragedy", überhaupt nicht, seine klassizistische „Tragedy of Cornelia" dagegen 23 mal herangezogen worden ist. Damit stimmt die an sich für uns ganz unerhörte Tatsache überein, daß aus Marlowes Theaterstücken auch nicht ein einziges Zitat entnommen worden ist! Ähnlich steht es mit Bodenhams Belvedere (vgl. Anhang).

Nach all dem werden wir nicht erstaunt sein, wenn sich aus dem noch übrigen Material an Zeugnissen auch nicht gerade ein hohes Denkmal der Shakespeareverehrung errichten läßt. John Davies aus Hereford widmet (um 1603) wohl dem Menschen Shakespeare freundliche Worte, aber für den Dichter hat er nur die Bezeichnung „englischer Terenz" übrig, den Tragödiendichter Shakespeare ignoriert er vollständig, um dafür dem klassizistischen Dramatiker Sir William Alexander Worte glühendster Bewunderung zuzurufen. In gedanklichen Zusammenhang mit Terenz bringt ihn auch der Dichter Th. Freeman (1614), derselbe, der für Chapman ein viel klingenderes Lob findet. (Vgl. Anhang.) Was will dagegen eine mehr als zweifelhafte Stelle in Brookes Gedicht über Richard III. oder gar die viel angeführte Vorrede zu der Ausgabe von Troilus und Cressida (1609) besagen? Sie schildert in bombastischem Ton die Qualitäten dieses Stückes und erklärt, es verdiene so gut einen Kommentar wie die beste Komödie von Plautus

und Terenz und prophezeit, um zum Ankauf zu reizen, die lebhafteste Nachfrage der Zukunft nach den Komödien dieses Autors, dem sie vorher das glänzendste Zeugnis ausgestellt hat. — Aber dieses Elaborat trägt den Charakter der Buchhändlerreklame an der Stirn und unterscheidet sich insofern nicht wesentlich von dem „Waschzettel" unserer Tage, über den der Kundige zu lächeln gewohnt ist. Dazu kommt noch, daß der Verleger in diesem Falle ein Raubdrucker ist, dem sicher jedes Mittel recht erscheint; wie er sich auch selbst auf das Unverschämteste seines Diebstahls an den rechtmäßigen Besitzern (grand possessors) rühmt. Tatsächlich ist schon seine Notiz am Anfang, daß dies Stück nie aufgeführt sei, eine bewußte Fälschung des Sachverhalts. Aus einer so trüben Quelle können wir also gewiß keine lautere Wahrheit schöpfen. —

Nach Anhörung all dieser Zeugen könnte es beinah rätselhaft erscheinen, wie man jemals die These hat aufstellen können, daß Shakespeare zu seiner Zeit der unumstrittene König der Literatur war. Denn von Francis Meres abgesehen finden wir nirgendwo seine Suprematie über die andern ausgesprochen, ja, wo er mit andern zusammen genannt wird, sehen wir ihn niemals an erster Stelle angeführt. Aber noch steht ein Zeugnis unerschüttert da und gerade dies ist es offenbar, auf das jene irrigen Anschauungen von Shakespeares literarischem Ansehn in seiner Zeit zumeist zurückgehn: der Nachruf Ben Jonsons, der als Lobgedicht vor der ersten Folio der Shakespeare-Werke von 1623 steht.

Der Geschmack der Zeit verlangte das hors d'œuvre solcher Lobgedichte vor literarischen Werken. Gute Freunde leisteten sich diesen Liebesdienst gegenseitig gern. Der oft erwähnte Drummond z. B. schrieb für Sir William Alexanders langatmigen „Dooms-Day" ein empfehlendes

Sonett und Alexander bedankte sich mit einem ähnlichen für Drummonds Moeliades. Aber solcher Austausch war nicht einmal immer ein Zeichen besonderer Vertrautheit, vielmehr ein leicht gezolltes Kompliment, das zu wenig verpflichtete. Der Dramatiker Marston schrieb für Ben Jonsons „Sejanus" einen derartigen Lobeshymnus, und schon ein Jahr später teilte er in der Vorrede zu seiner eignen Tragödie „Sophonisba" einen kräftigen Hieb gegen dasselbe Stück aus. „Autoren zu transkribieren" sagt er, „Autoritäten zu zitieren und lateinische Prosa-Reden in englischen Blankvers zu übersetzen, ist bei diesem Gegenstand die allerletzte meiner Bemühungen gewesen". Und Ben Jonson selbst schrieb ein Lobgedicht auf John Donne, in dem er ihn anredet:

> Apolls und aller Musen, Donne, Entzücken,
> Vor dem sich tief die andern alle bücken,
> Von dem auch das, was er als Jüngling schrieb,
> Ein Muster war und immerdar uns blieb —

später aber hinderte ihn das nicht, in seiner temperamentvollen Art Drummond zu versichern: „Donne verdiente gehängt zu werden, so schlecht achtete er auf den Takt seiner Verse". Auf Drayton verfaßte er gleichfalls eine lange Ode, in der er sagt, von dessen Polyolbion seien „alle hingerissen, so war ichs auch, von jedem Gesang, ich schwörs und würde drauf sterben". Privatim indes bemerkte er zu Drummond: „An Draytons langen Versen könnte er kein Gefallen finden". Je häufiger die Beispiele solcher literarischen Höflichkeitsbezeugungen unter Bekannten sind, desto auffälliger ist es, daß Shakespeares eigener Name nirgendwo in solchem Vortrab auftaucht. Anno 1623 erscheint dann, sieben Jahre nach seinem Tode, die Folio mit seinen eigenen Werken. Sie wird mit dem berühmten Lobgedicht Ben Jonsons eröffnet. Aber vergebens schauen wir uns nach

den bogenlangen Serien einleitender Preiskarmina um, die bei andern Berühmtheiten ihrem Werk vorausgehen. Ein vierzehnzeiliges Lobsonett von Hugh Holland, 22 Zeilen von Digges und ein achtzeiliger Lückenbüßer von J(asper?) M(aine?), dann beginnt der Text. Holland wie Digges waren freilich sehr gebildete, studierte und hochgeachtete Leute, es sind also immerhin zwei Namen von einigem Gewicht, die hier ihr placet geben, aber das darf uns nicht über die erstaunliche Armut an lobenden Episteln hinwegtäuschen, die in der ersten Folio zutage tritt. 37 Gedichte solcher Gattung bringt die Folio von Beaumont und Fletchers Werken von 1647, darunter eine Fülle Gedichte von 70 Versen und mehr. 13 lange Elegien auf Donne sind der Ausgabe seiner Gedichte von 1633 angehängt. Man kann also gewiß nicht sagen, daß der Brauch es nicht so gewollt habe. Wo bleibt Fletcher, wo Heywood, wo Chapman, wo Massinger, wo Webster, wo Marston, wo Decker, wo bleiben die dramatischen Kollegen insgesamt?

Man könnte auf den Gedanken verfallen, dies sei vielleicht die Schuld der Herausgeber. Auf den ersten Blick ist das nicht unwahrscheinlich, weil es Schauspieler waren, die also den Schriftstellerkreisen nicht so nahe stehen mochten. Aber es waren auch Schauspieler, die 1646 die Werke Beaumonts und Fletchers herausgaben. Sie widmeten das Buch demselben Philip Earl of Pembroke, der mit seinem Bruder auf dem Dedikationsblatt der Shakespeare-Folio prangte. Ja, sie nahmen sogar in ihrer Vorrede ausdrücklich Bezug auf jene frühere Widmung ihrer Kollegen. Und da fällt nun der überraschende Unterschied zwischen der Art ins Auge, wie jene über Shakespeares Werke und wie diese über Beaumont und Fletchers Dramen urteilen.

J. Heminge und H. Condell hatten in ihrer Einleitung von dem Risiko ihres Unternehmens gesprochen, von der

„Furcht ob es ein Erfolg sein wird“ . . . „diese Kleinigkeiten“ . . . herausgegeben „ohne Hoffnung auf eigenen Nutzen oder Ehrgeiz nach Ruhm: nur um das Andenken eines so würdigen Freundes und Kollegen lebendig zu erhalten, wie es unser Shakespeare war“.

Das ist keine Sprache, die man bei der Herausgabe der wertvollsten Literaturwerke, die die Erde hat, erwarten sollte. Eine ganz andere Tonart erklingt dann aber aus der Widmung der Beaumont-Fletcher-Folio. „Wenn sie weniger gewesen wären als der ganze in aller Zeit der Poesie gesammelte Schatz . . . oder wären sie nicht die mit dem meisten Recht bewunderten und verehrten Werke des Geistes in der Welt — wir würden für unsern Ehrgeiz eine geringere Aufgabe gesucht haben.“

Das sind die Ausdrücke, die wir von der Shakespeareschen Kunst erwarten würden. Hier herrscht kein Zweifel wie in der ängstlichen, bangen Fassung der Shakespeare-Widmung, vielmehr die absolute Gewißheit des ganz außerordentlichen poetischen Wertes. Vergleichen wir die Vorrede an die große Menge der Leser, so ist auch da der Ton in der Shakespeare-Folio auffallend viel bescheidener. Der „großen Menge der Leser“ wird nur ausgesprochen: Diese Stücke haben vor dem Publikum Gnade gefunden (had their triall), kauft sie! Als Lob des Autors wird die berühmte Stelle hinzugefügt: „Der, wie er die Natur auf das glücklichste nachahmte, so auch für sie den feinsten Ausdruck fand, Geist und Hand gingen bei ihm zusammen. Was er dachte, das äußerte er mit solcher Leichtigkeit, das wir kaum ein ausgestrichnes Wort (a blot) in seinen Niederschriften erhalten haben. Aber es ist nicht unsre Aufgabe . . . ihn zu loben . . .“ — Ganz anders stößt Ja. Shirley bei der Vorrede der Beaumont-Fletcher-Folio ins Horn. Da heißt es: „Sie bloß zu erwähnen heißt einen Schatten auf alle

früheren Namen fallen lassen und die Nachwelt verfinstern; denn dies Buch ist, ohne Schmeichelei, das größte Monument der Bühne, das Zeit und Menschheit aufgerichtet haben, und es wird unfehlbar weiterleben nicht nur als Krone und einziger Stolz unsrer eigenen, sondern als Vorwurf für alle andern Nationen und Sprachen."

Wiederum vollständig vertauschte Rollen! Es klingt wie von der rechtmäßigen Stelle, der Shakespeare-Folio, wo es fehlt, entwendet. — Und der Stationer, der Buchhändler, fügt noch in seiner Widmung an die Leser hinzu:

„Ich würde mich kaum in so schlüpfrigen Zeiten wie den jetzigen an ein solches Werk gemacht haben, wenn mir nicht kundige Leute versichert hätten, daß diese Schriftsteller die unzweifelhaftesten Talente (the most unquestionable wits) waren, die unser Reich hervorgebracht hat" . . . . . und er fährt mit dem interessanten Gedanken fort: . . . „Es steht nicht mir zu auszusprechen (obgleich es eine bekannte Wahrheit ist), daß diese Schriftsteller von der Natur hohe, unbeschreibliche Gaben besaßen, sondern auch ganz ausgezeichnete erworbene Fähigkeiten, da sie in den Künsten und Wissenschaften durch die „liberale" Bildung unterrichtet waren, die sie an der Universität empfangen hatten, sicher dem besten Platz um ein großes Talent sich selbst verstehen zu lehren; diese ihre Werke werden es alsbald klar machen."

Hier berühren wir wieder den eigentlichen Grund der Stellungnahme der gebildeten Welt zu Shakespeare.

Die festgestellten Tatsachen behalten ihre Gültigkeit, auch wenn wir die Einwände, die dagegen gemacht werden könnten, in vollem Umfang zu Wort kommen lassen. Deren wichtigster wäre: Schon das Erscheinen der Shakespeare-Folio beweist seine Wertschätzung. — Bis zu einem gewissen Grade ist das unfraglich richtig.

Weder von Dekker, Heywood, Massinger, Webster noch Chapman, Chettle, Middleton war eine Folio-Sammlung ihrer Werke erschienen; von Marston wurde 1633 eine Kollektion seiner sechs bekannteren Stücke durch William Sheares veranstaltet; und nur Ben Jonson hatte schon 1616 eine mit sechs Blättern Lobgedichte geschmückte Folio von seinen Werken in die Welt gesandt. Da war denn in der Tat die Herausgabe von Shakespeares Werken etwas ganz Ungewöhnliches. Für die Edition des im Format so riesigen Buches taten sich auch mehrere Buchhändler zusammen (Lee, 303 ff), wenn auch nicht gerade die allerangesehensten. Das zwingt zu dem Schluß, daß die Beliebtheit Shakespeares groß genug war, ihnen einen kaufmännischen Erfolg zu versprechen. Aber es wird dadurch etwas besonders deutlich, was schon öfters im Laufe unserer Untersuchung klargeworden ist, daß man nämlich Popularität und poetische Wertschätzung auseinander halten muß.

Die Anschauung von der letztern ist nun in hervorragendem Maße beeinflußt worden durch den Nachruf Ben Jonsons in der Folio. Es heißt da:

— — — — — —	(Bodenstedts Übersetzung:)
While I confess thy writings to be such	Denn wie man dich auch rühmen mag und preisen
As neither man, nor muse, can praise too much.	Zu hohen Ruhm kann keiner dir erweisen.
'Tis true, and all men's suffrage . .	Das ist so wahr wie alle Welt es spricht . .
. . Soul of the age!	. . Du Seele unsrer Zeit . .
The Applause! delight! and wonder of our stage!	[Du] unsrer Bühne Wunder und Entzücken.
My Shakespeare rise! I will not lodge thee by	Steh auf, mein Shakespeare! Ich will dich nicht sehn
Chaucer, or Spenser, or bid Beaumont lie	Bei Chaucers oder Spensers Gruft, nicht flehn

A little further, to make thee a room:
Thou art a monument without a tomb,
And art alive still, while thy book doth live,
And we have wits to read, and praise to give.
That I not mix thee so my brain excuses,
I mean with great, but disproportioned Muses:
For if I thought my judgment were of years,
I should commit thee surely with thy peers,
And tell how far thou didst our Lily outshine,
Or sporting Kyd, or Marlow's mighty line.
And though thou hadst small Latin and less Greek,
From thence to honour thee, I will not seek
For names: but call forth thundering Eschylus
Euripides and Sophocles to us,
Pacuvius, Accius, him of Cordova dead,
To live again, to hear thy buskin tread,
And shake a stage; or, when thy socks were on
Leave thee alone for the comparison
Of all that insolent Greece, or haughty Rome

Zu Beaumont, daß er trete Raum dir ab,
Du bist ein Monument auch ohne Grab,
Und lebst, solange deine Werke leben,
Und unser Geist, dir Lob und Preis zu geben.
Drum halt' ich dich getrennt von diesen Meistern,
Wohl großen, aber dir nicht gleichen Geistern.
Könnt ich im Urteil deinen Wert erreichen
Würd' ich mit andern Dichtern (??) dich vergleichen,
Und zeigen, wie du Lilly oder Kyd
Weit überholst, selbst Marlowes mächtigen Schritt.
Und wußtest du auch wenig nur Latein,
Noch weniger Griechisch, war doch Größe dein,
Davor sich selbst der donnernde Äschylus
Euripides, Sophokles beugen muß (??)
Gleich wie Pacuvius, Accius, Seneca.
O, wären sie, dich zu bewundern, da!
Sie aus der Gruft möcht ich heraufbeschwören
Deines Kothurns erhabnen Schritt zu hören.
Voll Stolz war Rom, voll Übermut Athen

Sent forth, or since did from their ashes come.	Sie haben deinesgleichen nicht gesehn! (??)
Triumph, my Britain! thou hast one to show	Triumph, Britannien! Du nennst ihn dein eigen,
To whom all scenes of Europe homage owe	Dem sich Europas Bühnen alle neigen.
He was not of an age, but for all time.	Nicht nur für unsre Zeit lebt er —: für immer!
. . . . .	. . . . .
The merry Greek, tart Aristophanes	Selbst Aristophanes, so scharf und spitzig,
Neat Terence, witty Plautus, now not please,	Terenz so zierlich, Plautus der so witzig,
But antiquated and deserted lie,	Mißfallen jetzt, veraltet und verbannt.
As they were not of nature's family.	Als wären sie nicht der Natur verwandt.

Das sind gewiß Ausdrücke der Bewunderung, die auf den ersten Blick gar keiner Steigerung mehr fähig erscheinen. Allein man darf dem bloßen Eindruck nicht vertrauen. Vor allen Dingen irrt man, wenn man wie fast alle Shakespeare-Biographen deutscher Zunge es nach Bodenstedts Vorbild getan, aus diesen Versen herausliest, daß Shakespeare darin über alle antiken Dramatiker gestellt werde. Jonson hätte sich gewiß eher die Zunge abgebissen, als so etwas behauptet. Das höchste Lob, zu dem der gelehrte Mann sich aufschwingen konnte, ist das des Gedichtes: Du kannst dich mit allen antiken Dramatikern vergleichen, und später: Aristophanes, Terenz und Plautus gefallen jetzt nicht mehr so, weil sie der Natur nicht so nahe kommen.

Aber man muß sich auch bei diesem Lob klar machen, daß es zum Wesen des Widmungsgedichtes gehört, den Mund gewaltig voll zu nehmen. Das war eine der damaligen Zeit so geläufige Erscheinung, daß Ph. Massinger auf Shirley singt:

. . . ich will nicht bringen
Riesen-Hyperbeln um dein Lob zu singen,
Im Wahn, es glaub' noch irgend jemand heute,
Wenn ich auch schwür' es sei auf jeder Seite
Jedweder deiner Verse tief und schön,
Und Poesie auf ihren höchsten Höhn.
Gemeinplätz' solcher Art . . .

Das es sich wirklich um eine zum Gemeinplatz gewordene Sitte handelt, wenn die Lobgedichte den Autor in den Himmel erheben, zeigt der Vergleich z. B. mit den folgenden:

John Harris sagt von Fletcher:

Nicht nach ihr trachtend harrte er der Krone,
Bis daß die Hände aller ihm zum Lohne
Sie aufgesetzt; als König unumschränkt
Hat er des Geistes großes Reich gelenkt.

„Fletcher, den Dichterkönig" besingt auch G. Hills an derselben Stelle. „Fletcher, wer ist ihm vergleichlich an natürlicher Begabung" rühmt Aston Cokaine. — Dasselbe Lob spendet Carie dem Dr. Donne: „Hier liegt ein König, der die große Monarchie des Geistes, wie er wollte, regierte". — „Was wir von jetzt an von Kunst oder Natur sehen, das stammt von dir", ruft Edw. Hyde demselben Lyriker Donne zu. „Darf ich über etwas schreiben", fragt ängstlich Edw. Heywood in seinem Gedicht auf Jonson, „das für mein Auge so riesenhaft ist, daß sein Haupt bis in die Wolken reicht?" — Solche Stellen ließen sich bis ins Unendliche aneinanderketten. Sie zeigen gewiß, namentlich da, wo sie ganz unterordneten Talenten gelten, daß man die in den Lobgedichten gebrauchten Ausdrücke nicht gerade auf die Goldwage legen darf.[1] Freilich würde es sich noch

[1] Vgl. auch die Bemerkung am Schlusse des letzten Kapitels über Milton.

fragen, ob denn auch der gelehrte Jonson selbst, dessen Gewissen als Gelehrter wir ja kennen, so verschwenderisch mit seinem Lobe umging. Die Untersuchung der Jonsonschen Gedichte zeigt ihn jedoch unfraglich so. William Camden, sein Lehrer in Westminster war gewiß ein bedeutender Mann, aber wenn er von ihm sagt:

> . . . er, dem mein Land verdankt
> den großen Ruhm und Namen, den es trägt . . .

so mutet das doch als starke Übertreibung an. Sein Gedicht auf John Donne ist schon angeführt. Auf den Schauspieler Edward Allen, der freilich Außerordentliches geleistet haben soll, schreibt er, Roscius und Äsop habe Cicero gerühmt, „aber du

> . . . hast beider Reiz in dir mehr übertroffen
> Als alle taten, die vorhergegangen."

Wie locker Jonson die Vergleiche mit den großen Dichtern des Altertums saßen, zeigt seine lange Ode auf Drayton, in der er diesen Dichter nacheinander den englischen Theokritus, Virgil, Ovid, Orpheus, Luçan, Homer und Tyrtäus nennt. Von ganz besonderer Wichtigkeit aber muß es naturgemäß sein, wie Jonsons Lobgedicht auf einen von Shakespeares Konkurrenten und zwar einen der allernächsten, nämlich Francis Beaumont, ausfällt. Ihm gelten Worte der allerbescheidensten persönlichen Ehrerbietung. Er kommt sich nicht würdig des nachsichtigsten ihm gewidmeten Gedankens vor. Wenn er sich durch ein Wort des Lobes von Beaumont glücklich gemacht sieht, so ist er doch gleichzeitig auch wieder unglücklich, denn — und in diesem Wort gipfeln seine Verse — er erkennt dann auch in solchem Lobgedicht seinen Meister. „Als größern Dichter muß ich dich beneiden!" Dies Kompliment des selbstbewußten und selbstgefälligen Dichters war etwas für ihn ganz

Außerordentliches. Es geht im Grunde über alles Shakespeare gespendete Lob heraus und verfehlte auch den Eindruck auf seine Zeit nicht. Noch die Widmungsgedichte der Beaumont-Fletcher-Folio von 1646/7 enthalten darauf bezügliche Verse von Rich. Brome, dem ehemaligen Gehilfen Jonsons:

> In seiner Blüte hab' ich ihn gekannt,
> Als er, den zwiefach Meister ich genannt,
> Der weise Jonson, es gestanden offen,
> Er (d. h. Beaumont) habe gar ihn selber übertroffen.

Das hatte Jonson von Shakespeare wohlweislich nicht gesagt. Trotz all des Fanfarenklangs kein Wort, das es deutlich formulierte: Du bist der größte der zeitgenössischen Dichter. Wenn später Dryden Jonsons Gedicht (1693) „unverschämt, knickerig und neidisch" nennt, so hat man dies immer angesichts des schmetternden Lobeshymnus, den wir kennen, als rätselhaft betrachtet. Aber Dryden muß doch für sein Urteil irgendeine, wenn auch noch so schwache Begründung gehabt haben! Vielleicht lag sie in seiner der unsern überlegenen Kenntnis der traditionellen Formulierung des Lobes in diesen Gedichten. Denn als traditionell wird man wohl die Gewohnheit bezeichnen dürfen, die Stellung des belobten Dichters gegen die übrigen Poeten abzugrenzen. Mit andern Worten: es ist in ihnen Brauch, den Gepriesenen mit dem Ruhm zu schmücken, der den andern in Fetzen vom Leibe gerissen wird. So typisch ist diese Sitte, daß gelegentlich sogar gegen sie protestiert wird.

T. J. sagt in einem Gedicht auf Shirley's „Royal Master":

> Allein ich will nicht, wie so viele, streben,
> Zu deinem Ruhm ein Denkmal zu erheben

Aus andrer Trümmern, dein gerechter Sinn
Nähm mit Verachtung solchen Preis nur hin — —

und einen ähnlichen Gedanken drückt J. Denham aus:

Doch wohin komm' ich? Richt' ich dir Trophäen
Aus andrer Tadel auf? . . .
Dein Ruhm bedarf ja nicht der schlimmen Schuld,
Mit der das Reich des Orients Könige erben:
Sie lassen Brüder, Söhne, Vettern sterben.

Dafür, daß diese Vorwürfe nicht ins Blaue gemacht sind, liefert die ganze Literatur der Zeit Zeugnisse über Zeugnisse. Nicht die uninteressantesten für uns sind die keineswegs vereinzelten, in denen Shakespeare selbst die Zeche bezahlen muß und sein Ruhm eines andern wegen verkleinert wird. (Siehe Anhang.) Durch diese Gattung Fälle haben wir einen vergleichenden Gesichtspunkt für gewisse Teile des Ben Jonsonschen Nachrufs auf Shakespeare gewonnen. Welche Stellung weist er ihm gegenüber den Zeitgenossen an? Denn der Vergleich mit Griechenland und Rom ist billig und unverbindlich und erscheint in dieser Zeit nicht selten in Lobgedichten. Da ergibt sich etwas Überraschendes. Das einzige, was er sagt, ist: „wieweit überstrahltest du Lilly oder Kyd oder Marlowes mächtigen Vers". Wir, die wir uns gewöhnt haben, in Lilly, Kyd und Marlowes Werken das Fundament und den Unterbau für die stolze Architektur des elisabethanischen Dramas zu sehen, finden heute allerlei Anerkennendes und durchaus Berechtigtes in diesen Versen. Aber vom Standpunkt der Shakespeareschen Zeit aus gesehen, ist dies nur eine Feststellung, gegen die selbst der grimmigste Shakespeare-Verächter nichts einzuwenden gehabt hätte. Alle drei gehören ja einer vorhergehenden Schicht an und waren längst veraltet. Die Stücke John Lillys waren zumeist überhaupt nur einmal gedruckt und keines mehr nach

dem Jahre 1600 einzeln aufgelegt. Eigentlich lebendig war Lillys Name nur als der des Euphues-Verfassers geblieben. Und auf die Modenarrheit des Euphuismus blickte man längst mit Hohn und Spott zurück. Kyds Spanische Tragödie erlebte zwar bis z. J. 1638 eine ganze Reihe von Neu-Auflagen, aber wie das kritischer geschulte Publikum über sie dachte, zeigt die Bemerkung, mit der Ben Jonson sie in der Einleitung zum Bartholomäus-Markt (1614) abtut: Wer darauf schwört, Hieronimo (d. h. die „Spanish Tragedy") oder Andronicus seien noch die besten Stücke, an dem wollen wir keinen Anstoß nehmen, denn sein Urteil zeigt, daß es konservativ ist und diese letzten 25 oder 30 Jahre stillgestanden hat.

Was Marlowe angeht, so hatte sich vor allem sein Tamerlan und Dr. Faust großer Popularität erfreut, während seine andern dramatischen Werke es bei weitem minder lange blieben. Immerhin galt Marlowe wohl nicht nur, wie selbstverständlich, den Klassizisten als unmöglich, sondern auch den Volksdramatikern als in vielem antiquiert und komisch. Schon früh hatten ja die Parodien von Marlowes Hyperbeln eingesetzt und auch Shakespeare hatte in der Figur des Pistol (Heinrich IV, 2. Teil II, 4) reichlich sein Teil dazu beigetragen. Auch ist uns ja bei der Betrachtung der Meresschen Kritik schon aufgefallen, daß er von Marlowes Kunst nicht mit dem Respekt spricht, den man erwarten sollte. So auch die übrigen. Beinahe alle spätern haben Marlowe gegenüber das, was einer der besten Kenner des elisabethanischen Dramas „den üblichen patronisierenden und persiflierenden Ton" nennt, obgleich sie zum größten Teil gewiß nicht wert sind, ihm die Schuhriemen aufzulösen. Ben Jonson selbst, der ewig spöttische und leicht nörgelnde, macht natürlich keine Ausnahme davon. Unter diesen Umständen ist es nicht

erstaunlich, daß auch in den späteren Lobgedichten **so gut wie niemals auf Marlowe Bezug genommen wird.** —

Mithin kann ein Lob, das Shakespeare über diese drei stellt, nicht viel besagen. Prüft man aber die Stelle genauer, so hinterläßt sie geradezu einen peinlichen Eindruck. Folgendermaßen ist der Zusammenhang: „Ich kann dich nicht mit Chaucer und Spenser vergleichend zusammenstellen oder mit Beaumont, wie man es getan hat, ich muß dich" — hier erlaubt sich die Bodenstedtsche Übersetzung eine unzulässige Freiheit, die den Sinn verdunkelt — „mit Leuten deiner Gattung (thy peers) in eine Reihe stellen, damit man sieht, wie sehr du über sie hervorragst". Hier haben wir offenbar den Angelpunkt der ganzen Frage berührt. Denn warum in aller Welt kann denn Shakespeare nicht mit Beaumont verglichen werden? Spenser war vielleicht ebenso unvergleichbar wie Chaucer, aber Beaumont? Hatte Ben Jonson sich nicht selbst mit Beaumont verglichen?

Wir müssen die Beantwortung dieser Frage zunächst aufschieben. Sie wird ihre Erledigung mit den andern in diesem Abschnitt aufgetauchten dort finden, wo wir die allgemeinen Gründe für die bisher festgestellten vielfach an sich zunächst rätselhaften Erscheinungen aufsuchen. Es bleibt nur noch übrig zu konstatieren, daß trotz des Gesagten die Würdigung Shakespeares durch Ben Jonson mehr Anerkennung verrät, als ihm in der ganzen von uns durchforschten Zeit von Francis Meres 1598 bis 1623 zuteil geworden ist. Auch dafür werden wir den Ursachen nachgehen müssen. —

II.

Das Publikum der Volksbühne.

Wenn wir die allgemeinen Grundlagen für das Urteil der elisabethanischen Welt über die Theaterkunst ihrer Tage richtig erfassen wollen, so werden wir den soziologischen Gesichtspunkt nicht außer acht lassen dürfen. Im allgemeinen ist die Literatur verschiedener sozialer Schichten zu allen Zeiten so verschieden gewesen wie ihr Gefühl für Kunst. Die Literaturgeschichte, viel zu wenig eine Geschichte des Geschmacks, zumeist ohne Organ für die sozialen Substrate, pflegt einzig von der Höhenkunst der Literatur der Gebildeten Notiz zu nehmen. Aber tief unter der Oberfläche gehen als die Zeichen sozial differenzierten Geschmacks von jeher mißachtete Strömungen, die nur der Zufall registriert und die in der Regel der Vergessenheit anheimfallen. Es war so in den Anfängen der historischen Zeit und es bleibt so noch heute. Von der angelsächsischen Literatur des „seldguma“ — wenn man etwas Ungeschriebenes so nennen darf — ist uns kein Wort erhalten — schwerlich sind es die „fabulae otiosae“, gegen die Beda wettert —, und von den Schund- und Schauerromanen, die alljährlich zu Hunderttausenden auf den Hintertreppen deutscher Häuser verkauft werden, kommt dem Gebildeten kaum jemals

einer zu Gesicht. Eine Literatur, zu der alle sozialen Schichten ein gleichmäßig nahes Verhältnis besaßen, hat es niemals gegeben, und gewiß nicht zu einer Zeit, wo die Bildung so exklusiv war wie in der Renaissance. So muß es von vornherein unser Mißtrauen wecken, wenn eine neuere Richtung versucht, uns das Shakespearesche Theater als eine Volksbühne darzustellen, die das ganze englische Volk, besser gesagt das ganze Volk von London, gleichmäßig entzückte, die bei den Vertretern jedes Standes dieselbe Wirkung ausübte. Diese Theorie bedeutet einen Rückschlag gegen eine frühere, die sich vielfach auf unzureichendes Material und zwar im wesentlichen auf Stellen in Ben Jonsons Stücken berief. Sie bevölkerte die Theater Shakespeares teils mit Radaubrüdern im Parterre, teils mit eleganten Stutzern in den Logen. Demgegenüber will man neuerdings keinen Unterschied des Geschlechts und der Stände bei ihren Besuchern anerkennen. Nur so wäre es möglich gewesen, die zahlreichen Schauspielhäuser der Hauptstadt zu füllen. Und ferner, so schließt man, wäre nicht gerade das eigentliche Bürgertum in großen Scharen zu diesem Vergnügen herbeigeströmt, welchen Sinn und Zweck hätten dann die so überaus heftigen Angriffe der Puritaner und ihrer Geistlichkeit auf die verhaßte „Schule des Lasters“ gehabt?

In dieser neuen Auffassung liegt unfraglich viel Richtiges, aber ich glaube, die nachfolgende Untersuchung wird zeigen, daß sie über das Ziel hinausschießt und überdies den wichtigsten für uns in Frage kommenden Punkt gar nicht berührt.

Versuchen wir einmal zu ermitteln, aus welchen Bevölkerungsschichten sich die Zuschauer eines Theaters wie des Globus zusammensetzten. Der Trompetentusch, der zur Vorstellung lud, hat so laut in das Leben von London hineingedröhnt, daß sich sein Echo in einer

Unzahl von Stellen der derzeitigen Literatur wiederfindet. (Vgl. Anhang II.) Er rief oft ein Gedränge vor dem engen Eingang zum Schauspielhause hervor, daß der Straßenverkehr darüber ins Stocken geriet, zumal wenn der rote Anschlagszettel ein neues Stück verkündete. Freilich, es war drei Uhr nachmittags, da ging der ordentliche Bürger vielfach seiner Arbeit nach und Sonntags, wo all den zahlreichen Geboten der Sabbatheiligung zum Trotz doch häufig auch gespielt wurde, erlaubte es dem puritanisch Gesinnten sein Gewissen erst recht nicht, dieses Haus des Vergnügens zu betreten. Immerhin ließ wohl der eine oder andere die Arbeit ruhn, um sich den sachverständigen Begutachtern einer Uraufführung zuzugesellen, heißt es doch in einem derzeitigen theaterfeindlichen Buche resigniert: „es ist ja keine Hoffnung vorhanden, daß die Magistratsbeamten Theaterstücke verbieten, sind sie doch selbst in der Regel die ersten am Platze". Ein nicht unbedeutendes Kontingent stellt die vornehme Welt. Wissen wir doch auch, daß der Earl von Southampton in der Zeit zwischen seiner Rückkehr aus Irland und dem unglücklichen Essexputsch (1601) die Zeit damit hinbrachte, sich mit seinem Freunde Lord Rutland Theaterstücke anzusehen.

Er fiel freilich mit dem allzuhäufigen Besuch dieser Stätte auf. Denn Leute von Rang, meinte Richard Brathwait in seinem Spiegel des vornehmen Mannes, dem 'English Gentleman', sollten dieses Vergnügen doch nur mäßig genießen. Scheuten sie die Ausgabe nicht, so brachten sie gern ein kleines Gefolge mit ins Theater; dann wurde ein etwaiger Aufbruch mitten im Stück als Zeichen des Mißfallens dem Publikum deutlicher. — Immerhin war der große Aristokrat in diesem Hause kein täglicher Gast, er ließ sich lieber in seinem Stadtpalast oder wenn die Truppe ihre Tournee in die Provinz

antrat, auf seinem Landsitz etwas vorspielen, nahm auch wohl an den Aufführungen am königlichen Hofe teil. Das Interesse der vornehmen Welt teilte sich auch den Fremden, unter ihnen Gesandten und Botschaftern, mit, die London zu besuchen hatten, und es dann nicht unterließen, dem Theater ihre Visite zu machen. Das Schauspiel wird zur Zierde der Stadt, meint Heywood in der „Verteidigung der Schauspieler", denn Fremde aller Nationen kommen dahin und berichten davon in ihrer Heimat. Das war gewiß nicht übertrieben, auch die deutschen Reiseberichte sind ja voll Erstaunen und Bewunderung über diese Dinge. Übrigens waren es nicht nur landfremde, sondern natürlich auch gelegentlich nach London kommende Provinzler, die den freien Nachmittag auf diese Weise hinbrachten, etwa Leute, die zur Parlamentssitzung in die Hauptstadt gereist waren. — Ein kleines Häuflein regelmäßiger Besucher bei den Uraufführungen bildeten die Londoner Dramatiker, gewiß die aufmerksamsten unter den Zuhörern. Ein Augenzeuge beschreibt sie uns, wie sie würdevoll dasitzen, auf jedes Wort und jede Gebärde achten, sich gegenseitig ihr Verdikt ins Ohr flüstern und hin und wieder mit einem Kohlestift eine Notiz niederschreiben, um ihr Gedächtnis zu unterstützen. Gefällt ihnen das Stück, so sind sie die ersten, Lorbeerkränze und Epheuzweige zu verteilen. Die Regelmäßigkeit, mit der die Dramatiker untereinander ihren neuen Schöpfungen beiwohnten, läßt auch die mitunter sehr feinen Anspielungen eines Stückes auf das andre verstehen. Sie waren eben vielfach nur für das Ohr des einen bestimmt, der es am allerbesten kannte, seines Dichters. Von größerer Wichtigkeit für die Kasse des Theaters wie für den Erfolg der Stücke war gewiß eine Gattung Besucher, auf die vielleicht bisher nicht in genügendem Maße geachtet worden ist, nämlich die Rechtsstudenten und ihr

Anhang. Sie bilden gerade diejenige Sorte Publikum, von der wir uns vorstellen können, daß sie für Shakespeares Kunst Verständnis besaß. Als besonders geräuschvoll bekannt, wie heute noch die Medizin-Studenten bei öffentlichen Darbietungen in London, suchen sie doch die bessern Plätze auf, die „private rooms", die schon ein erhöhtes Eintrittsgeld kosten. Ihr Beifall dröhnt, ihr Mißfallen kann nicht verborgen bleiben, und noch auf dem Nachhausewege lärmen sie lachend wie ein Trupp Schuljungen durch die Straßen.

All die genannten Besucher kamen wohl unfraglich in erster Linie der Stücke selber wegen. Aber bei der großen Zahl derjenigen, die man die „gallants" nannte, mischen sich schon allerlei Nebenabsichten ein. Wir kennen diese elisabethanischen Stutzer aus der Beschreibung Ben Jonsons, der sie bis aufs Blut haßte. Es ist nach seinem Vorbild oft beschrieben, wie sie auf der Bühne saßen und in dem unbegründeten Gefühl absoluter Überlegenheit den besten Gedanken und die feinste Wendung kopfschüttelnd mit einem „Übel! Übel!" (filthy, filthy) beantworteten, dazu Gesichter schnitten, rauchten und hin und wieder auf die Bretter spuckten. Die zahlreichen Schilderungen anderer Autoren bestätigen dieses wenig schmeichelhafte Bild des „gallant" durchaus. Er tadelte wohl nicht immer, wie es nach Ben Jonsons Beschreibung scheinen könnte, sondern machte gewiß auch gelegentlich Autor und Publikum durch ein unmotiviertes Lob nervös, das er in die der Zeit geläufigen Modeworte: „Oh rare!" zu kleiden pflegte, einen Ausdruck, der den ernsthaften Leuten so verhaßt geworden war, daß man sich wundern muß, ihn später, als er aus der Mode gekommen, auf das Grabmal Ben Jonsons gesetzt zu sehen. Was den gallant in das Theater trieb, war gewiß kein Interesse an der Literatur, sondern das Bestreben, den Nachmittag höchst angenehm hinzu-

bringen, vor allem in der Öffentlichkeit gesehen zu werden. Wenn ich ins Theater komme, sagt Rich. Perkins, dann liebe ich es, so zu sitzen, daß mich alle sehen können, am besten vor der Bühne. Aber lieber noch setzt sich der gallant auf die Bühne, oder wenn irgendmöglich, drückt er sein Gesicht an das Gitter der Oberbühne. Daß er hin und wieder mit einer Dampfwolke aus seiner Pfeife die Spielenden dem Anblick des Parterres beinahe entzieht, erhöht das Vergnügen, zumal dadurch Zurufe erfolgen, die den Gang des Stückes angenehm unterbrechen. Wenn er dagegen dem Spiel aufmerksam folgt, so hat er eine besondere Nebenabsicht dabei. Er merkt sich nämlich die Scherze und Redensarten, um sie geeignetenfalls in der Gesellschaft wieder anzubringen. Seine Witze sind sämtlich hierher, und wenn er denselben Abend irgendeiner Lesbia den Hof macht, so stammen seine tiefsten Herzenstöne aus Romeo und Julie oder einer andern pathetischen Tragödie, die über diese Bretter gegangen ist. Weil er sich auf sein Gedächtnis nicht verlassen kann, führt er deshalb ein Notizbuch bei sich, dem er die schönsten und dafür geeignetsten Stellen gleich einverleibt. Aber nicht alle seinesgleichen haben das Theater für so gewählte Umgangsformen notwendig, für einen großen Teil von ihnen genügt vielmehr die im Theater anwesende Weiblichkeit zur Anknüpfung galanter Abenteuer und bei dieser bedarf er so gedrechselter Komplimente nicht.

Man hat früher die Anwesenheit von Damen im Theater völlig geleugnet und geht heute vielfach zu weit in der gegenteiligen Behauptung. Wenn ein Reisebericht von Friedrich Gerschow aus dem Jahre 1602 erzählt: „undt findet sich doch stedts viele Volckes, auch viele ehrbare Frauwen, weyle nuze argumenta undt vieler schöner lehren sollen traktiert werden", so ist namentlich die Begründung ein köstlicher Beweis von

der Bravheit und Biederheit dieses Landsmannes, aber seine Bemerkung steht auf derselben Wahrscheinlichkeitshöhe wie jene, die von dem wütenden Rauchen der Londoner berichtet und hinzusetzt, das solle ganz außerordentlich gesund sein. Die einheimischen Zeugnisse reden eine durchaus andere Sprache. Daß das Theater im allgemeinen für Männer bestimmt war, wird niemand leugnen. Hörte auch eine Dame der elisabethanischen Zeit manches ohne zu erröten an, was heute selbst in Herrengesellschaften unmöglich ist, so unterschied man doch nichtsdestoweniger in der guten Gesellschaft in dieser Hinsicht streng zwischen den Geschlechtern. Und ebenso, wie es für unendlich schamlos gegolten hätte, daß die Frauenrollen von wirklichen Frauen gespielt wären, so hielt die gebildete Welt den Zutritt von Damen für nicht am Platze. Freilich wird man genau wie heute zwischen den einzelnen Stücken in dieser Beziehung unterschieden haben, aber in einem Hause, wo Szenen wie die Bordellauftritte in Beaumont-Fletchers „Custom of The Country" III, 3; IV, 4 aufgeführt wurden, war gewiß kein Platz für wirkliche Damen. Dazu kam die schlechte Tradition des Theaters in dieser Hinsicht. Hatte man doch, als die Truppen noch in den Wirtschaftshöfen spielten, diesen mit Recht vorgeworfen, ihr Kunsttempel sei eine Mischung von Bordell und Theater. So lehnt denn auch Brathwait in dem „English Gentlewoman" den Besuch des Theaters für eine junge Dame durchaus ab. Er stellt fest, daß sie dadurch Gefahr liefe, ihren Ruf, schlimmer als das, ihre Tugend einzubüßen. Und dieser Mann war nicht etwa ein Puritaner. —

Trotzdem würde man natürlich nicht mit der weiblichen Neugierde rechnen, wollte man annehmen, daß keine Bürgerfrau oder Dame der Gesellschaft das „scaffold" der Zuschauer bestiegen habe. Aber freilich waren es

wohl nicht gerade Lukrezia-Naturen, die sich in einer Maske oder wenigstens hinter dem Fächer diesen Genuß verschafften. In den Lustspielen der Zeit kommen sie gelegentlich vor, diese etwas anrüchigen Damen der oberen Schichten, die wesentlich aus Interesse an den Schauspielern das Theater aufsuchten. Sehr witzig wird z. B. in Beaumont-Fletchers „Scornful Lady" (I, 2) von „Mistress Younglove, a waiting Gentlewoman" gesagt: „Sie liebte all die Schauspieler in der Zeit der seligen Königin einmal durch: es packte sie, als sie sie die Liebhaber agieren sah, und sie gab einigen den Laufpaß, als sie Mörder spielten". — Hatten die Bürgerfrauen vielleicht ein dickeres Fell, so war bei ihnen der Puritanismus vielfach um so mächtiger. Trotzdem müssen auch sie ein Kontingent zum Publikum gestellt haben. Sie besaßen sichtlich ihre besondern Lieblingsstücke und zwar wohl solche, bei denen die Tränendrüsen dieser Handwerkerfrauen besonders stark in Mitleidenschaft gezogen wurden. Mit welcher naiven Intensität der Teilnahme diese Gattung Zuhörer grobschlächtigeren dramatischen Darbietungen beizuwohnen vermochte, ergibt sich auch aus dem berühmten Paradefall der puritanischen Theatergegner von der Frau, die auf ihrem Sterbebett ihre Seele nicht Gott empfehlen konnte, sondern immer nur rief: „Hieronimo, Hieronimo, ach laßt mich Hieronimo gespielt sehen". — Aber solche Kunstenthusiastinnen waren wohl in der Minderheit gegenüber den lockern Frauen, die den Geschehnissen auf der Bühne und dem männlichen Publikum vor ihr ein weniger einwandfreies Interesse entgegenbrachten. Es ist gewiß kein Zufall, daß eine der wenigen Überlieferungen von Shakespeare aus seiner Zeit gerade von einer Bürgerfrau erzählt, die im Theater sich so an Burbages Spiel begeisterte, daß sie ihm ein Stelldichein zugestand. Shakespeare, der dies Gespräch überhört, sei dann früher bei ihr erschienen — auf die

Persönlichkeit kam offenbar so viel nicht an — und habe hernach dem erstaunten Burbage zugerufen: William der Eroberer komme vor Richard sc. Burbage. Daß der Zuschauerraum des Theaters vielfach Anknüpfung solcher Art begünstigte, beweist auch eine Stelle in Gossons Schrift gegen die Theater. Es ist eine Komödie für sich, meint er, wie dort die Herren sich um die Damen bemühen, sich bestreben, neben ihnen zu sitzen, ihnen Kissen in den Rücken zu legen, ihre Kleider vor dem Staub zu hüten, sie anlächeln, ihnen zuwinken, ihnen Äpfel reichen, mit ihnen spielen wie die Katze mit der Maus, um sie dann nach Hause zu begleiten oder wenigstens, wie die Jäger des Wildes Wechsel, ihre Fährte zu erkunden.

Solche Gäste zählen dann schon zu der zahlreichen Gattung derer, die wie viele der Varietébesucher von heute überhaupt nur in das Theater kamen, um dort galante Abenteuer anzuknüpfen. Nichts ist auch in den Zeugnissen jener Tage auffälliger, als daß Bordell und Theater so überaus häufig in einem Atem genannt werden. Schon daß die Schauspielhäuser an der Stelle standen, wo früher angeblich Bordelle gewesen waren, legte diese Gedankenverbindung nahe, die auszunutzen die Feinde des Theaters nicht unterließen. Aber manche sahen offenbar den Theaterbesuch von jung und alt überhaupt nur unter diesem Gesichtspunkte an. Die Galane sehen, was gespielt wird, und dann gehen sie in die Gärten Priaps. Der Stutzer, der im Theater einen besonders reservierten Platz beansprucht, geht nachher in das Haus, wo niemandem etwas reserviert wird. Thalia, heißt es in einer zeitgenössischen Satire,

> . . . bläst das Feuer
> Von manchem alten Graubart wieder an,
> Verwandelt ihn in einen jungen Mann,
> Gleich der Medea, ist das Schauspiel aus,
> Schleicht er zum wohlbekannten Sündenhaus.

Andere sagen den Theaterbesuchern noch ärgere Dinge nach und behaupten, daß der Schlußakt Sodomiterei sei. — Unfraglich ist in solchen Angriffen viel Übertreibung, aber man würde sehr im Irrtum sein, wenn man sie als aus der Luft gegriffen ansehen wollte. Es gibt vielleicht nichts, was den klaffenden Unterschied zwischen dem Theater von heute und dem von dazumal klarer erhellte, als daß die Einwohner einer Londoner Straße es ja auch als ein Unglück für sie betrachteten, wenn bei ihnen ein Theater errichtet werden sollte. So reichten denn die Bürger von Blackfriars 1596 eine dringende Petition gegen das von Burbage dort geplante Schauspielhaus ein. Es mochte dem nicht nur die Besorgnis vor den sogleich in der Nachbarschaft aus dem Boden schießenden Bordellen und schlechten Kneipen zugrunde liegen, sondern vor allem auch die Furcht vor der Unruhe und dem Lärm, der im Theater namentlich von einer Klasse von Besuchern hervorgerufen wurde, die wir noch nicht kennen gelernt haben.

Es sind das die Gäste des niedrigsten Ranges, des Parterres (pit), das in den offenen Theatern wie dem Globus aus Stehplätzen bestand. Hier ist der apprentice, der Kaufmannslehrling, zu Hause, eine eigentümliche Gattung Kunstfreund. Der Londoner „Schwung" der elisabethanischen Zeit ist Theaterenthusiast. Die Bühne ist seine heimliche Liebe. Er entwischt seinem Lehrherrn, wann und wo er kann, um sich vor den Brettern, die die Welt bedeuten, aufzubauen. Er folgt mit kritischer Miene der Uraufführung und kann sich nicht satt sehen an seinem Lieblingsstück. Der Gedanke an das Schauspielhaus verläßt ihn auch bei seiner Tagesbeschäftigung nicht; in den Viertelstunden, wo keine Kunden den ihm anvertrauten Schuh- oder Gemüseladen betreten, probt er für sich die Rolle des Tamerlan und erschreckt die neugierig-ängstlichen Kinder seines

Lehrherrn mit den Drohungen Richards III., und noch aus seiner Schlafkammer hört man unheimliche Worte wie die berühmten Anfangsverse des Rachegeistes aus der spanischen Tragödie:

Als dieses ew'ge Kleinod meiner Seele
Im geilen Fleische noch gefangen lag —

oder:

Ich trug den Degen einst am Hof von Spanien,
Man hieß mich Don Andrea! — —

Denn gerade für die Kraftstellen, für das Bombastische schwärmt er. Was die andern sich gewöhnt haben, mit leichtem Lächeln anzuhören, reißt ihn zu rasendem Beifall hin. Auch der Student und der „gallant" sind geräuschvoll, aber der Lehrling hat vor ihnen das gröbere Organ und die massiveren Ausdrücke voraus. Die Theaterleitung hat sich daran gewöhnen müssen, mit ihm zu rechnen. Es werden Stücke aufgeführt, weil man weiß, daß sie sich seines besondern Wohlwollens erfreuen — die Schauspieler nennen sie ihren „getpenny" —, und wenn ein Schauspiel selbst von einem berühmten Dramatiker sich unterfängt, deren lächerliche Seiten verspotten zu wollen, so ruft er im Verein mit den ihm in vielen Punkten nahestehenden Bürgern einen Theaterskandal hervor und verjagt es auf Jahrzehnte von den Brettern. Theaterskandale sind überhaupt seine Force. Es kommt ihm dabei zu Hilfe, daß das Theater so etwas wie ein Sammelpunkt aller radaulustigen Elemente ist. Schon deshalb sind auch die Speise- und Kneipwirte nicht gut auf das Theater zu sprechen, weil alle Tagediebe es dort amüsanter finden. Aber auch alles unordentliche Diebsgesindel trifft sich da, um lichtscheue Pläne auszuhecken. Daß sie viel unnütze Zeit mit schlechten Gesellen im Theater verbracht, bekennen Verbrecher, die zur Hinrichtung geführt werden. Dieses unruhige und in steter Gärung begriffene Volk ruft oft schon lange vor dem

Beginn der Vorstellung einen solchen Lärm hervor, daß bisweilen selbst alte Theaterbesucher an der Schwelle wieder umkehren. Werden sie in der Regel auch durch den anständigen Teil der Parterrebesucher, die „apprentices", in Schach gehalten, so genügt doch gelegentlich der Funke eines Zwischenrufs, um das Pulverfaß des Skandals zur Entladung zu bringen. Dann gibt es eine Rauferei zwischen Lehrlingen und Bediensteten aller Art, bei der Hüte, Mäntel und Geldbörsen auf geheimnisvolle Weise das Weite suchen. In puncto Unpünktlichkeit läßt der Parterre-Besucher nicht mit sich spaßen. Er flucht, wettert, stampft auf den Boden, zischt — wie ein zeitgenössischer Dichter vortrefflich sagt — gleich einer Flasche Ale —, sucht sich Lehm, Latten und Steinstückchen und Opfer dazu, denen er sie an den Kopf werfen kann und verlangt stürmisch den Beginn der Vorstellung. Ja, eine bisher übersehene Stelle bei Holinshed scheint darauf zu deuten, daß das Parterrepublikum vielleicht sogar mit einem einstimmig gesungenen bestimmten lärmenden Vers, jedenfalls aber mit ohrenbetäubendem Geschrei den Anfang zu heischen pflegte. Ähnlich führte es sich wohl auf, wenn die durch Musik ausgefüllten Pausen ihm zu lange dauerten. —

Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß unser aus den gleichzeitigen Äußerungen mosaikartig zusammengesetztes Bild des Londoner Schauspielhauses, neben die Wirklichkeit gehalten, eine leichte Verzerrung aufweist. Denn naturgemäß reflektiert der Spiegel des zeitgenössischen Urteils die unruhigen Elemente stärker als die stillen. Der Störenfried wird gescholten, aber den ruhigen Logenbesucher zu beloben oder auch nur zu erwähnen, liegt kein Grund vor. Daß der letztern mehr gewesen, als sich aus den oft temperamentvollen Theaterschilderungen und -Urteilen selbst erschließen läßt, scheint sich aus den allgemeinen Verhältnissen zu ergeben. Wenn die

puritanische Geistlichkeit und ihr Anhang gegen den Verderb der Jugend durch die Theater wettert, so genügen freilich die skizzierten Verhältnisse durchaus, um das zu erklären. Man braucht deswegen nicht auf einen allgemeinen Besuch des Theaters ohne Unterschied der sozialen Schicht, Richtung oder des Geschlechts zu schließen. Auch in der Prophylaxe ist die Geistlichkeit zu allen Zeiten groß gewesen. Aber der starke Gegendruck, den die Puritaner fanden, ist allerdings auffällig. Man muß bedenken, daß 1584 und ebenso 1597 die Regierung, d. h. der Privy Council, auf das Drängen der Magistratsbehörden der City von London die Niederreißung der beiden Theater „Theater" und „Curtain" anbefahl. Beidemale wagte man den Befehl nicht auszuführen. Vielleicht waren politische Gründe dabei ausschlaggebend. Die Zeit war unruhig. Man fürchtete Revolten. Sie zu veranlassen, genügte das geschilderte Publikum. Aber die Theater hatten doch wohl auch noch einen stärkern Rückhalt in dem besseren Bürgertum, von dem sich in jener Zeit in London noch am ersten sprechen läßt. „Schauspieler, ich liebe euch und eure Tätigkeit", sagt der Schreiblehrer John Davies. Ein Mann, wie der berühmte Kurpfuscher S. Forman, ursprünglich Kaufmannslehrling, dann Schulmeister, Wahrsager, Astrologe, Nekromant und Lieferant von Liebestränken an die Damen des Hofes, berüchtigt durch seine Ausschweifungen und Liebesabenteuer, war gleichfalls ein begeisterter Theaterfreund und zeichnete sogar die Fabel der von ihm gesehenen Stücke zu Hause auf. Auch der Bürger, den Beaumont-Fletcher im „Ritter von der brennenden Keule" auf die Bühne bringen, ist als Theaterfreund gedacht. Chettle stellt ausdrücklich diesen Bürgern das Zeugnis aus, daß sie nicht mit dem Skandal zu beginnen pflegten. — Wenn man deshalb die Frage aufwirft, wessen Geschmack in diesem Theater den Aus-

schlag gibt — wie schwer sie zu entscheiden ist, zeigen die heutigen Berliner Verhältnisse am besten —, so wird man eine mittlere Schicht annehmen müssen, deren Kern die Bürger bilden und zu der auf der einen Seite noch die Studenten und dergleichen Leute, auf der andern die bessern Lehrlinge gehören. Diese Besucher haben wohl, von besondern Fällen abgesehen, das Heft der Entscheidung über das Los der Stücke in der Hand. Auch Jonson meinte, freilich in seiner Frühzeit, als er noch weniger schlechte Erfahrungen mit dem Publikum gemacht, die Leute im allgemeinen seien recht empfänglich, schlimm nur die unterste Schicht der unverständigen Rowdies und die obere der blasierten Stutzer.

Aber damit ist die eigentliche Bedeutung der geschilderten Zustände im Theater noch keineswegs berührt. Was sie von den heutigen am allermeisten unterscheidet, das ist eine Zügellosigkeit im Betragen der Menge, die wir in unserer Zeit überaus ärgerlich finden würden. Man würde sich nun aber sehr täuschen, wenn man glaubte, die gebildeten Leute jener Tage hätten nicht genau so wie wir darüber gedacht. Im Grunde beherrschte ja der Mob dieses Theater. Er drückte die soziale Stellung des Schauspielers, der für den Penny Eintrittsgeld sein weißes Seidenkleid mit den gelben Flecken der faulen Eier aus dem Parterre beschmutzen lassen mußte, er drückte auf die Kunst, die ihre Darbietungen stärker als nötig mit Zoten durchsetzen mußte, um ihn bei guter Laune zu erhalten — „wir bringen so viel Zoten in unsern Stücken an wie nur möglich", sagt der Histrio im „Poetaster" —, er drückte vor allen Dingen auf das soziale Niveau des Zuschauerraums, der von gebildeten und ehrbaren Leuten in außerordentlichem Maße geringgeschätzt und wohl auch gemieden wurde. Gewiß suchte man diesen populärsten Vergnügungsort hin und wieder auf. Das hinderte nichts an dem Urteil

über ihn. Wenn dieses Urteil abfällig ausfiel, so darf man die Gründe keineswegs nur im Puritanismus suchen. Ein Mann wie Harrison war sicher kein Puritaner und er meinte doch, Bordelle und Theater seien ziemlich dasselbe. Stow lies in seiner berühmten Übersicht von London von 1603 die Erwähnung der Theater, die er fünf Jahre früher noch gebracht, schlechthin fort, sie waren ihm odiös geworden. Hall, damals ein junger Student, äußert sich verächtlich über Häuser, wo die tragische Muse jedem Bauertölpel um ein Stück Kupfer feil wäre. Vielfach geht das soziale Motiv mit dem ästhetischen, über das im Folgenden zu handeln sein wird, Hand in Hand. Es wird sogar in der Mehrzahl der Fälle so sein, denn der Klassizismus ist mehr oder minder die ästhetische Anschauung der obern Zehntausend. Aber es ist doch auch offenbar die Abneigung vor den Theaterzuständen an sich, die eine Fülle von gebildeten Leuten von der Schwelle der Schauspielhäuser zurückhält. Eine Reihe von Zeugnissen sprechen auf das deutlichste dafür. Empfanden doch auch die Dramatiker selbst diese Herrschaft des Mobs als schmählich und entwürdigend. Klagend spricht der Volksdramatiker Webster von dem vergiftenden Atemhauch der verständnislosen Masse. Die Raubdrucker, die 1608 „Troilus und Cressida“ herausgeben, suchen dem Stück einen erhöhten Absatz durch die unwahre Angabe zu verschaffen, es sei unverbraucht durch die Aufführung und nie dem Klatschen der blöden Menge preisgegeben gewesen. Shakespeare selbst schließlich ist hier wie überall der beste Zeuge, auch für die unheilvolle, von diesem Publikum ausgehende Wirkung für die Schauspielkunst. Er läßt den Hamlet zu den Schauspielern sprechen: „O, es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in

die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen als verworrnen stummen Pantominen und Lärm . . . Und die bei euch die Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht; denn es gibt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgendein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist.“ —

Dabei war Shakespeare unfraglich einer der allerbeliebtesten bei der Menge. — Mit so geteilten Gefühlen also sah man im Lager des "merry old England“ selbst diese Dinge an. Und schon stieg rings herum immer höher die Flut des Puritanismus, der im Theaterspiel überhaupt eitel Sünde erblickte. Seiner sprichwörtlichen Einfachheit erschien schon die luxuriöse Kleidung der Schauspieler auf der Bühne ärgerlich, ihre Zoten waren ihm lästerlich, ihr fröhliches Heidentum blasphemisch, ihre Darstellung der Frauen durch Männer verbrecherischer Ungehorsam gegen das Wort der Heiligen Schrift. Aber noch hatte er die eigentliche Intelligenz und Bildung im Lande zum größten Teil nicht auf seiner Seite. Aber freilich, sie saß auch nicht rückhaltlos beifallklatschend auf den Zuschauergerüsten des Shakespeareschen Theaters. Ihre Ideale hatte das Altertum aufgebaut. —

III.

Die ästhetischen Gründe der Geringschätzung der Volksbühne und Ben Jonsons „Reform".

Unter den Epigrammen, mit denen Th. Bastard im Jahre 1598 eine gewiß nur beschränkte Leserwelt beglückte, lautet das achtundzwanzigste des ersten Buchs:

> Wer den Virgil liest und Horaz verstand,
> Der spricht verachtend alle Kunst von heute:
> „O Zeiten! Was für Dichter ihr gekannt!"
> O Narren! sprech' ich, was für kluge Leute!

Die Klage dieser wenigen Worte ist wie ein Schifffahrtzeichen, das die geistige Strömung der Zeit verrät. Es sind die Tage, in denen der Geschmack der Renaissance dem Gebildeten in Fleisch und Blut überzugehen beginnt. Man hatte den Wert der ungeheuren Geistesschätze des Altertums erkennen gelernt. Aber wie auf dem Throne des mittelalterlichen Dichters die Tradition gesessen, so erhob nun der moderne Mensch mit diesen Werken die Kunst der Antike zur unbedingten Autorität. Denn noch kann er ohne Autorität nicht existieren. Die Geschichte der Literatur des sechzehnten Jahrhunderts

in England setzt sich zusammen aus einer Fülle parallellaufender Bestrebungen zur Hebung der Literatursprache, der Verskunst, zur Einführung neuer Kunstformen, ja ganzer Gattungen in das heimische Schrifttum, deren Anfänge sämtlich nach Italien weisen. Großes war in überraschend kurzer Zeit mit solcher Benutzung fremder Anregungen geschaffen worden. Wenn wir die Literatur der Shakespeareschen Zeit auf dieses Kennzeichen hin ansehen, so fällt uns sofort auf, welch ein verknüpfendes Band es unter allen Werken bildet. Die richtige Nachahmung der Alten, die Ben Jonsons Poetik von der Literatur seiner Zeit verlangte, war auch das, was man an den Schriften der Leute wie Sidney, Spenser, Drayton und der andern so bewunderte. Dabei waren die italienischen Renaissance-Meister beinahe unvermerkt als Heroen den eigentlichen klassischen Göttern beigesellt worden. Auch was Sannazaro oder Ariost mit Anlehnung an die Alten geschrieben, trug die kanonische Weihe. Und so taucht denn hinter den berühmtesten Werken dieser Zeit bald deutlich sichtbar in der Nähe, bald verschleierter in der Ferne das fremde Modell auf. Der „Mirror for Magistrates" steht auf dem Fundament Boccaccios. Hinter Spensers „Shepheard's Calendar" tritt durch die Italiener vermittelt deutlich Virgil und Theokrit hervor, der Name von Sidneys berühmter Arcadia weist auf Sannazaros bekanntes gleichnamiges Werk, die „Heroic Epistles" von Drayton nehmen eine Idee Ovids wieder auf, seine Sonettsammlung wie die zahlreichen übrigen der Zeit stehen unter dem bestimmenden Einfluß Petrarcas. Und selbst, was die elisabethanische Welt als das größte Wunder ihrer Generation betrachtete: Spensers „Feenkönigin" — ist trotz aller Selbständigkeit des Charakters schließlich ein Kind von Ariosts „Rasendem Roland". Damit sind nur ein paar Beispiele einer Regel, die wenig Ausnahmen kennt, angeführt. Aber das Verhängnisvolle

in dem kritischen Urteil der elisabethanischen Periode war nicht die Begünstigung der Nachahmung der Antike. Denn der englische Geist war immerhin zu bodenständig, um sich zum Affen der Vergangenheit zu erniedrigen. Ihm wurde die Nachahmung, wie die genannten Beispiele zeigen, unter den Händen zur Neuschöpfung — in viel stärkerem Maße sogar, als es den rabiaten Renaissancefanatikern gefiel. Aber gefährlich freilich mußte es sein, daß diese von den Werken der Alten abgezogene Ästhetik schlechthin alle Wege ungangbar fand, die nicht die ausgefahrenen Gleise griechischer, römischer oder wenigstens italienischer Kunst zeigten. Mehr als das: sie richtete Warnungstafeln vor ihnen auf. „Man muß nicht nur dem guten Dichter folgen in dem, was er geschaffen, sondern was er nicht unternommen, davon hat sich die Nachwelt für alle Zukunft fernzuhalten" (Saintsbury II, 227). Diese These lag ausgesprochen oder unausgesprochen allen kritischen Äußerungen des renaissancemäßig gebildeten Literaturfreundes zugrunde. Und an solchen kritischen Deduktionen, die weder auf die eigene Vergangenheit Rücksicht nahmen, noch, wie Saintsbury sehr treffend bemerkt, eine eigentliche Würdigung der Kunst der Gegenwart bedeuteten, war dieses Zeitalter bekanntlich sehr reich. Es ist charakteristisch, daß selbst ein Mann wie Sidney von der gekünstelt altertümlichen Sprache in Spensers „Shepheard's Calendar" sagen konnte: „Diesen Stil kann ich nicht erlauben, denn weder Theokritus im Griechischen, noch Virgil im Lateinischen, noch Sannazaro im Italienischen haben ihn gepflegt". Bei solchen Anschauungen konnte der offene Angriff der Kritik auf große Gebiete heimischer Kunstbetätigung nicht ausbleiben. So zeigt es sich denn, daß schon Ascham sich heftig gegen ein so echt volkstümliches Werk wie den „Morte d'Arthur" wendet, in dem er nach seinem Geständnis nichts als Mord und Totschlag

und freche Unanständigkeit sehen kann. Und wenn Sidney dem Erzeugnis einer Gattung wahrhaft volkstümlicher Kunst wie der berühmten Chevy Chase-Ballade einräumte, daß sie ihn lebhaft rühre, so setzt er doch hinzu: „Ich muß mein eignes Barbarentum gestehen", und zeigt damit zum wenigsten auf, wie mächtig das Vorurteil ist, gegen das sich sein gesundes Empfinden in diesem Falle aufbäumt.

Unter derartigen Umständen lag es nahe, das Volksdrama als einen Wildling in dem wohlgepflegten Garten der englischen Literatur anzusehen. Tatsächlich ist das vom ersten Augenblick an geschehen, und nur die Frage bereitet Schwierigkeiten, ob die klassizistische Anschauung vom Wesen des Dramas ursprünglich auf einen kleinern Kreis, etwa die Universitäten allein, beschränkt war, oder wie groß man sich den von ihr beherrschten Bruchteil der Gebildeten vorzustellen hat. Bekanntlich hatte ja schon Sidney in seiner Verteidigung der Dichtkunst von 1582, die aber erst 1595 gedruckt wurde, sich als Anhänger der angeblich Aristotelischen Lehre von den drei Einheiten im Drama bekannt und die Verstöße der Volksdramen gegen diese Regeln scharf getadelt. Die größern Kritiker der Zeit wie Webbe und Puttenham stehen mehr oder minder auf demselben Boden. Nun könnte man einwenden, daß diese Theorien nur ein Schattendasein bei der Studierlampe gelehrter Herren führten und zum Beweise dessen gerade einen Mann wie Christopher Marlowe erwähnen, der doch auch Universitätsluft geatmet, die Bildung der Hochschule in sich aufgenommen hatte und sich dennoch dem Volksdrama mit so viel Feuer in die Arme warf. Dieser Gedanke birgt unfraglich viel Wahrheit in sich, zumal es möglich ist, den genialen Mann geradezu als Typ aufzufassen. Denn in dieser Frühzeit wie noch später wendet sich eine ganze Reihe von Akademikern der Volksbühne zu.

Es war nicht die geringste Seite ihres Verdienstes, daß sie sich von der schulmäßigen Lehre in solchem Maße freizumachen vermochten. Aber diese Lehre war allerdings mächtig genug, ihnen den heftigsten Widerstand zu bereiten. Die Mitwelt teilte keineswegs unsere Bewunderung des Schuhmachersohns von Canterbury in gleichem Maße. Wenn Marlowe in derzeitigen Schriften gepriesen wird, so darf man nicht außer acht lassen, daß dieser Mann der oben beschriebenen nach dem Altertum gewandten Richtung auch Übersetzungen wie die mit Recht so überaus berühmte von „Hero und Leander" nach Musäus zum Opfer gebracht hatte, die das Entzücken seiner Zeit und der Nachwelt war. Anders aber dachte ein großer Teil seiner Zeitgenossen über seine Dramen. Als ihren typischen Vertreter darf man einen Mann wie Hall auffassen, dessen Satiren gleich mit einem erbitterten Hieb auf die zeitgenössische Bühne anheben. Dieses Buch nimmt in der Geschichte der satirischen Literatur einen ebenso hohen Rang ein wie seine Intelligenz und sein Charakter in der Wertschätzung seiner Zeitgenossen. Dabei ist der Verfasser, der spätere Bischof, bei dem Erscheinen des Buches (1597) keineswegs ein verknöcherter alter Mann, vielmehr ein dreiundzwanzigjähriger Cambridger Student! Folgendermaßen äußert er sich über die Londoner Bühnenkunst (Urtext siehe im Anhang III):

„Gleichwie aus Düngerhaufen, die gelegen
An Wintermorgen kahl und frosterstarrt,
Beim ersten Sonnenschein sich Dünste regen,
Gerüche auch und Dämpfe gift'ger Art:
So aus dem Hirn, das dürr sonst und gemein,
Macht tobend sich zu seinem Herrn der Wein. —
Des einen Traum geht schwindelnd hohe Bahn
Zu Kön'gen hin, die schwerem Los erlagen,
Tyrannen sieht er auch, wie Tamerlan,

Den zu der Höhe Ehrgeiz aufgetragen.
Den trunkgefangnen Geist wohl glaubt er dann
Zu lichten Himmelshöhn emporzuführen,
Sieht auf der Bühne er den großen Mann
Im Geist erst wichtig auf und ab stolzieren,
Mit Fluch und Drohn und prahlerischem Treiben,
Daß sich des armen Hörers Haare sträuben. —
Denn wenn ein braver Junge Hunger spürt,
Sieht er, wozu sein großer Mund ihm nütze,
Auf eine Bühne tritt er ungeniert,
Hebt würdevoll das Bein und rasch im Witze
Spielt er den Fürsten — königlich geschmückt,
Der gestern erst den laus'gen Rock beiseite
Vom Trödler warf, mit wälschen Worten spickt
Er prunkend seiner Rede Jambus heute.
Mit Phrasen, groß, bombastisch, ohne Sinn
Reißt er die Hörer aller Ränge hin. —
Dann steht gewiß der große Seneca
Beschämt vor seinem wahren Meister da! —
Und um sie nun, bei des Tyrannen Wüten
Und was des Schicksals Grausamkeit gefällt,
Vor allzu großem Schauder zu behüten,
Springt her ein Lümmel, der sich selbst entstellt:
Mit Lachen, Fratzen und mit Zähneblecken
Hat er sich an des Fürsten Platz gedrückt:
Den hört man des Theaters Echo wecken,
Der Beifall dröhnt, die Menge ist entzückt!

Ein schöner Mischmasch! Auf die Bühne führen
Den Narr'n, der mit Monarchen sich verträgt!
Die tragischernste Muse wird es zieren,
Wenn jeder Clown die Faust sich blutig schlägt,
Und seiner Zähne faule Reihen zeigt
Mit Lachen vor dem Bilde, das ihm gleicht.
Inzwischen sitzt im hohen Parlamente
Die Schar der Dichter, die kein Wort verlor,
Begier'ger Zensor, was man spähen könnte,
Spricht man sein Urteil in des Nachbars Ohr.
Weh jedem Wort, das tadelnd in ihr Buch

Die schwarze Kohle der Verdammung trug.
Allein wenn jeder Satz befriedigt ganz:
Geh! bring den Efeuzweig! den Lorbeerkranz!
Doch gingen sie, die Bühne blieb verlassen,
Packt den gemeinen Hörer schuld'ge Wut,
Sein lasterhaftes Auge muß er hassen,
Das so ihn brachte um sein letztes Gut. —
Schmach, daß die Musen so zu Kauf und Heuer
Für jedes Bauernlümmels schlechten Dreier! —

Da haben wir nicht nur ein interessantes, für Einzelheiten des Theaters aufschlußreiches Bild, sondern auf einen klaren Ausdruck gebracht und formuliert einige der wesentlichsten Punkte der Anklageschrift der gelehrten Welt gegen das Volkstheater. Denn mag sich immerhin die Spitze gegen Marlowes Tamerlan und seine Nachahmer richten, ihre Vorwürfe treffen seine weniger pomphaften Nachfolger und Nebenbuhler gar nicht minder. Ihre Stücke sind in der Trunkenheit verfaßt, dieser Vorwurf ist nicht Halls Kopf entsprungen. Er gehört vielmehr zum eisernen Bestand der Klassizisten. Dem Renaissance-Menschen ist ja Poesie nicht ein sprudelndes Quellwasser, sondern ein durch die Maschinerie des Intellekts gegangenes und unterwegs aus dem Blumengarten antiker Kunst parfümiertes Getränk. Und deshalb würde man in jenen Tagen nicht gut tun, von sich zu sagen: „Ich singe, wie der Vogel singt“. Auch hier stellt Jonson dann das Ideal der Epoche dar, indem er mit Stolz von sich bekennt, daß er alle Verse erst in Prosa niederschriebe. Dieser Anschauung gegenüber vertreten Volksdramatiker wie Marlowe ein instinktives Schaffen, und freilich konnte man bei ihnen von einer gewissen Trunkenheit, wenn auch nicht des Weins, so doch der dichterischen Inspiration wohl reden. Mehr als das: gelegentlich berauscht sich Marlowe unfraglich an seinen eigenen, wundervoll großen Worten. —

Was Hall ferner der Bühne zum Vorwurf macht, ist das Paradieren unzureichend geschulter Komödianten mit bombastischen Worten und theatralischen Gesten vor ungebildeten Zuschauermengen als Könige und große Herren: damit ist ein Einwand berührt, der sich auf die technische Unvollkommenheit des derzeitigen Theaters gründet, und wenn er auch nicht häufig formuliert erscheint, doch im Denken der Theatergegner eine wichtige Rolle gespielt haben muß. Man tut gewiß gut, wenn man die klassizistischen Forderungen an das Theater nicht zum wenigsten als eine Reaktion gegen die allzu großen Ansprüche der Volksbühne an die Illusionskraft der Zuschauer auffaßt. Schon Sidney hebt diesen Punkt hervor. „Asien auf der einen Seite, Afrika auf der andern und noch dazu so viele Unterkönigreiche, daß der auftretende Schauspieler immer mit der Bemerkung beginnen muß, wo er sich aufhält, um nur verstanden zu werden. Dann hören wir die Nachricht von einem Schiffbruch an derselben Stelle, und nun verdienen wir allen Tadel, wenn wir es nicht für einen Felsen ansehen usw." Das ist absurd, meint der berühmte Verfasser, und man sollte sich lieber nach den Lösungen richten, die die Alten für diese Schwierigkeit gefunden haben und die auch der Italiener angenommen hat. Wer wollte die gewisse Wahrheit verkennen, die in diesen Worten liegt? Dem Gedanken von der Notwendigkeit der Einheit des Ortes hat endgültig erst die moderne Regisseurkunst den Garaus gemacht, die mit ihren Verwandlungskünsten unserer Phantasie den Weg so spielend ebnet. Und sie auch hat erst die Shakespearesche Kunst zu ihren letzten Wirkungen gebracht, die auf der Shakespeare-Bühne verloren gehen mußten. Denn es glaubt doch wohl nicht jemand im Ernste, wer im Globe-Theater rauchend auf der Vorderbühne saß, hätte wirklich vor den Macbeth-Hexen, die einen Schritt weit vor ihm auf

den Brettern knieten, Grauen empfinden oder die Seligkeit der Mondnacht im Kaufmann von Venedig auskosten können. Von dem Zauber der Situation und dem Reiz der Handlung ging hier so außerordentlich viel verloren, daß das Wort allein eine dreifache Aufgabe erhielt. Da aber trat die klassizistische Tragödie auf und erklärte: wenn schon einmal die Sprache die ganze Last trägt, dann gebührt die erste Stelle der kultivierten Deklamationstragödie hohen Stils, die alle Handlung möglichst hinter die Szene zu verbannen sucht.

Zu diesem hohen Stil nun gehört das, was Hall bei der Tragödie der Volksbühne so vermißt, die Einheit des tragischen Charakters. Diese Forderung hatte der Klassizismus von jeher gestellt, auch Sidney und Whetstone sprechen sie aus. Die Mischung von Tragödie und Komödie, von Held und Clown ist absurd und beleidigt den gebildeten Geschmack. Was hat der Narr in der „Tragoedia cothurnata" zu suchen? Gewiß richtete sich dieser Angriff auch noch gegen die Shakespearesche Art der Verwendung des Clowns in Trauerspielen — Scoloker's eigentümlicher Hinweis auf die Mischung der Stile bei ihm legt dafür interessantes Zeugnis ab —, mehr Grund aber gaben ihm offenbar die ziemlich zusammenhangslos eingeschobenen Clownszenen in den älteren Volkstragödien. Darf man doch übrigens nicht aus dem Auge verlieren, daß auch Marlowe deren auf der Bühne mehr bot, als z. B. in der Ausgabe seines Tamerlan zu lesen stand. Wie die gebildete Welt es empfand, daß der Clown sich in jedes Stück eindrängte, zeigt eine köstliche Parodie dieser Gepflogenheit in der berühmten „Pilgerschaft zum Parnaß". Da wird der fünfte Akt gegen Ende plötzlich durch folgenden ganz unvermittelten Auftritt unterbrochen:

(Es tritt auf Dromo, er zerrt einen Clown mit einem Seil herein.)

Clown: Was ist los? Was soll das heißen, einen Mann hereinschleppen, er mag wollen oder nicht! Was zum Teufel soll ich denn hier?

Dromo: Du bist ein Kamel! Weißt du denn nicht, daß es kein Stück ohne Clown gibt? Clowns hat man bei den Haaren herbeigezogen, solange Kempe gemeine Fratzen schneiden kann; wenn's nicht anders geht, mußt du mit 'nem Wagenseil hereingezogen werden.

Clown: Was soll ich denn hier nur machen?

Dromo: Ach, zieh nur ein schiefes Maul, leg dein Bein über deinen Stock, säg ein Stück Käse mit dem Messer auseinander, leck einen Trunk von der Erde auf und paß nur auf, sie bersten vor Lachen. So, nun will ich dich mal auf sie loslassen: entweder sag jetzt selbst etwas oder häng dich auf und sei des Teufels!

Clown: Das ist ja wirklich großartig! Also wenn sie niemand mehr auf der Bühne zu verwenden haben, so schleppen sie mich her, und das beste ist, niemand gibt mir an, was ich sagen soll. — Ihr Herren! Ihr erwartet gewiß etwas sehr Vergnügtes. Ich will Euch deshalb mit einem selbstverfaßten ganz neuen Liebesbrief von mir erfreuen, zu singen nach der Melodie von „Zieh an das Montagshemde", geschrieben im Feuer meiner Liebe, es beginnt folgendermaßen: O allerentzückendste Nigra, habe Mitleid mit den Schmerzen meines Innern. Cupido, der kleine Galgenschwengel, hat mich mit seiner großen Nadel in die Hose gestochen und mit seinem Vogelbolzen mich, dein Vögelchen, beinah umgebracht. Du hast eine reizend gefurchte Stirn, ein schönes wollüstiges Auge, mich dünkt, ich sehe Venus, die Kupplerin, ein Bordell in deinen Zügen halten und Cupido wie einen Zuhälter an dem Tore deiner Lippen stehen.

Wie gefällt Euch das, ihr Herren? Verlangt nicht einen der jungen Leute danach, dies abzuschreiben? Wenn ich jetzt nur eine schöne Fratze machen könnte, wär'

ich fein heraus. Himmel, warum bin ich auch so ein hübscher Kerl!

Dromo. Gebt uns einen Korb, um den Narren wegzupacken. Hörst du wohl? Du mußt jetzt fort; andere Leute sind da, die hereinwollen.

Clown. Was, ich soll nicht mal meine Melodie bis zu Ende blasen? Dann adieu, liebe Leute, paßt nur auf, nächstesmal mach' ich Euch mehr Spaß!

Und nun setzt wieder die eigentliche Handlung ein. —

Man sieht, daß es im wesentlichen dieselben Dinge waren, daran die gelehrten und studierten Zeitgenossen Anstoß nahmen. Sie stimmten auch wohl in dem Punkte ursprünglich überein, daß der Blankvers ein gar zu billiges, kunstloses Versmaß sei. Sagt doch auch Hall in der vierten Satire von der tragischen Poesie im Volkstheater:

„Auf ungereimte Jamben muß sie treten,
Dem Kopf entsprungen achtlos, ungebeten“. —

Wenn sich der dreiundzwanzigjährige Student Hall so über die Volksbühne äußerte, was Wunder, daß die gelehrten „Geheimräte“ jener Tage ohne weiteres mit ihrem Urteil über sie fertig waren. An der Universität Oxford nämlich brach 1591 ein heftiger Streit zwischen den Professoren Gager und Rainolds über Theatervorstellungen an den Hochschulen aus. Einer der meistumstrittenen Punkte war dabei wiederum das angebliche Verbot des Alten Testaments für Männer, die Kleider von Weibern zu tragen, und der rabiate Rainolds erklärte schließlich, nicht einmal wenn damit ein Menschenleben zu retten wäre, dürfe man sich in Weiberröcke stecken. (Unzweifelhaft ist dies übrigens auch der Grund, daß in den früher besprochenen, berühmten drei Cambridger Parnassusstücken keine Frauenfigur vorkommt.) Aber

so hitzig auch die gelehrten Streithähne aufeinander loshackten, waren sie doch beide von vornherein in dem Punkte einig, daß die Stücke der Londoner Volksbühne höchst verwerflich seien. So kann man sich gewiß nicht wundern, daß ein Pedant wie der gelehrte Gabriel Harvey mit der größten Verachtung von dem Londoner Theater, das „von Narren umgeben ist" und wo sich die Leute bei einer schlecht ersonnenen Komödie „für einen oder zwei Penny den Bauch vor Lachen halten können", spricht, daß Bacon in der Zeit Shakespeares von der „disciplina theatri plane neglecta" redet und daß der Gründer der Bodleiana 1596 verbot, jemals solchen „riffe-raffe" wie englische Schauspiele aufzunehmen.

Aber mochten die klassizistisch gesonnenen Gegner des Volksdramas ein noch so vortrefflich ausgearbeitetes Programm haben, so fanden sie doch schon deswegen in dieser Zeit nur ein kleines Publikum, weil der Musikanten, die ihre getragenen Weisen spielten, so überaus wenige waren. Am nächsten zu Seneca, dem gefeierten Ideal, hatten sich die französischen Klassizisten wie Garnier gehalten. So übersetzte denn „Sidney's Schwester, Pembroke's Mutter", Lady Pembroke, 1590 dessen Antonius. Eine zweite Ausgabe davon erschien 1595. Thomas Kyd, der Verfasser der berühmten „spanischen Tragödie", den der eigne Geschmack und die eigne Kunst auf ganz andre Wege wiesen, wurde durch die Neigungen dieser höfischen Kreise, deren er zur Fristung seiner Existenz bedurfte, veranlaßt, ein anderes Stück von Garnier, die Cornelia, zu übersetzen. Es erschien 1595 in zweiter Auflage. Ja, derselbe arme Teufel, dem das Leben jämmerlich genug mitspielte, wollte noch, um die Gunst der Gräfin von Sussex zu gewinnen, Garniers Portia übersetzen, jedoch der Tod hinderte ihn daran. Dieser Übergang vom volkstümlichen zum klassizistischen Drama war für den unglücklichen Kyd

ein um so bedeutungsvollerer Frontwechsel, als man auch hier in der aristokratischen Atmosphäre wie in der gelehrten von Oxford und Cambridge dem früher von ihm gepflegten Volksdrama mit ausgesprochener Feindseligkeit gegenüberstand. Als z. B. der Dichter Daniel 1594 eine „Cleopatra" im klassischen Stil schrieb und sie der Lady Pembroke widmete, da beklagte er sich bitter über den Barbarismus des öffentlichen Geschmacks, d. h. eines Dramenstils wie des Shakespeareschen. Man sieht daraus, daß der Widerstreit beider Strömungen so bewußt wie nur möglich war. Im tiefsten Grunde entsprangen sie ja auch durchaus verschiedenen Auffassungen vom Wesen der Kunst. Die Gegensätze liegen keineswegs nur in den formalen Ausdrucksmitteln. Wenn man ein Stück wie den „Antonius" der Lady Pembroke mit einem Shakespeareschen zusammenhält, so fallen freilich die formellen Unterschiede am grellsten in die Augen. Die Handlung ist ganz vernachlässigt, eine eigentliche Charakteristik in unserm Sinne ist nicht versucht, dagegen werden seelische Konflikte heraufbeschworen, um in langen Monologen oder in Rede und Gegenrede das pro und contra der Argumente für das Handeln zu erörtern, bei denen sich der Geist in einer Art seelischem Kontraposto hin und her windet. Dabei ist der Dialog antithetisch zugespitzt, mit Sentenzen gespickt und mit gelehrten Beispielen aus dem klassischen Altertum illuminiert. Aber alles das sind mehr äußerliche Unterschiede. Das Entscheidende ist, daß das Handeln der Leute in der klassizistischen Kunst stets von so „erhabnen" Grundsätzen diktiert wird. Es ist das Verdienst von Wetz, klargestellt zu haben, wie ihre Auffassung von Ehre, Liebe usw. bewußt das Natürliche verschmäht und auf dem Kothurn daherschreitet. Das ist ihr pädagogisches Moment; ohne solches kann sich der Gebildete der Zeit die wirklich literarische Kunst nicht vorstellen.

Mochte indes ein Werk wie das der Lady Pembroke reiche Anerkennung in gelehrten Zirkeln finden, auf die breitere Masse wirkte es unfraglich nicht. „Ein ausgezeichnetes Stück", meinte W. Clerk 1595 von Kyds gleichartiger Cornelia, „aber es bleibt wenig beachtet." So versteht man auch Daniels Klage über den Barbarismus des öffentlichen Geschmacks und über die grobschlächtigen Darbietungen der Volksbühne. Für das, was sie bot, ging den Klassizisten das Verständnis ab. In dem Walde der volkstümlichen Bühnenkunst entfaltete ein Stamm nach dem andern seine herrliche Krone und diese Leute beschnitten immer weiter die alten klassizistischen Hecken. Beinahe ein Wunder, daß einmal ein Mann wie Meres vorurteilsfrei auch das registrierte, was drüben geschaffen wurde. Wenn er dabei Shakespeares Kunst als den allerhöchsten Wipfel anerkennt, so dürfen wir nicht vergessen, daß dies zu einer Zeit geschieht (1598), wo die ältere Generation der Kyd, Marlowe, Greene u. a. durch frühen Tod oder andere Ursachen von der Bühne verschwunden ist. Der jüngere Nachwuchs aber, die Leute wie Jonson, Chapman, Beaumont und Fletcher, sind teils noch nicht auf dem Plan erschienen, teils haben sie noch nicht ihren eigenen charakteristischen Stil gefunden, der für einen großen Teil der Gebildeten den Shakespeareschen abzulösen bestimmt ist.

Der Mann, dessen persönlicher Einfluß für diese wie für die Kunstentwicklung seiner Zeit überhaupt von überwältigender Bedeutung geworden ist, heißt Ben Jonson. Er hat der Strömung der dramatischen Kunst ein neues Bett gegraben und sie so gelenkt, daß sie sich dem Klassizismus näherte. Seine Bedeutung liegt darin, daß er einen siegreichen Vorstoß gegen die Kunst der Volksbühne unternahm. Er hat, selbst ein Überläufer aus dem Lager der Volksdramatik, die gähnende Lange-

weile im Lager der Klassizisten unterbrochen und wo nur hin und wieder noch ein kritischer Schreckschuß abgefeuert werden konnte, hat er „die Wälle erneuert und die alte kritische Position mit neuen Befestigungen umgeben". Mehr als das: er hat eine Überfülle von Leuten, die bisher abseits standen, mit herübergezogen. Es gibt in der Geschichte des englischen Dramas keine auffälligere Erscheinung als die, wie plötzlich Ben Jonson durch diese Arbeit in die Höhe kommt. — Die nicht von Anbeginn konstanten ästhetischen Theorien des merkwürdigen Mannes sind oft besprochen und es genügt hier, ihre wesentlichen Punkte hervorzuheben. Wir finden sie, was die ethische Seite, die Stoffwahl, die dramatische Konstruktion und den Stil angeht, an verschiedenen Stellen seiner Werke deutlich ausgesprochen. (Vgl. Anhang III.) Das moralische Ziel wünscht Jonson nicht aus dem Auge verloren zu sehen, infolgedessen legt er auch besonderes Gewicht auf eine dezente Sprache, wobei er sich im Gegensatz zur zeitgenössischen Gepflogenheit weiß. Was die Fabel anlangt, so darf sie nicht zu große Anforderungen an die Einbildungskraft des Zuschauers stellen, wie es das romantische Drama tut, das z. B. im Verlauf eines Stückes Säuglinge zu bärtigen Greisen heranwachsen läßt. Konstruktiv betrachtet, soll die Handlung, bei der Einfachheit und Neuheit Vorbedingungen sind, in sich geschlossen sein. In ihrem Aufbau ist die Einheit der Zeit (nämlich 24 Stunden) und des Ortes wünschenswert. Die ersten bringt er freilich wie den Chorus in seinen „Sejan" dem Geschmack des Publikums zum Opfer, wie es die Vorrede ausdrücklich feststellt; er plädiert auch in „Jeder Mann ohne seine Schrulle" mit Glück für das Recht der modernen Bühne auf Loslösung von den alten, historisch gewordenen, starren Formen, aber den „Volpone" lobt er doch ausdrücklich, weil er die „Gesetze von Zeit,

Raum und Personen beachte". Für die Tragödie erkennt er überdies als Pflicht an: Wahrhaftigkeit des Inhalts, Würde der Personen, gewichtige und erhabene Sprachen, gehaltvolle und häufige Sentenzen. Die Komödie nimmt einen geringeren Rang als die Tragödie ein. Ihr Zweck ist nicht die bloße Erregung des Lachens, sondern — und das ist vielleicht das hier Wichtigste von den verschiedenartigen Äußerungen über die einzelnen Seiten dieses Problems — er wird durch Ciceros angebliche Definition wiedergegeben: Eine Nachahmung des Lebens, ein Spiegel der Sitte, ein Bild der Wahrheit, etwas durchaus Gefälliges und Komisches, angetan zur Verbesserung der Sitten.

Zur Frage des Stils hat sich Jonson verschiedentlich und immer nach denselben Grundsätzen geäußert. Er verlangt einen klaren, natürlichen und einfachen Stil. Er verzeiht deshalb weder Altertümelei noch Fremdwörtersucht. Bombastische Ausschmückung oder Weitschweifigkeit eines Gedankens statt knapper, aber sprechender Fassung ist ihm verhaßt. Die einzelnen Figuren im Drama sollen sich in ihrer Eigenart durch ihren Stil unterscheiden.

Wie beschaffen die Charaktere sein müssen, die sich zur Darstellung im Trauerspiel eignen, läßt Jonson offen. Nur die notwendige „dignity" betont er ausdrücklich. Indes unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß er einem einfachen Charakter, der klar nach der guten oder bösen Seite hin orientiert war, das Wort geredet hätte. Sind doch auch der „Sejanus" und der „Catilina" derartige Strohpuppen mit Masken, die unbeweglich sind und keine Rätsel aufgeben.

Als Kritiker allein wäre Jonson mit diesen Theorien ein Prediger in der Wüste gewesen. Seine Bedeutung liegt darin, daß er Musterbeispiele für sie zu schaffen versuchte. Er polemisierte dabei immerfort gegen die

Volksbühne und gewann hierdurch die Klassizisten für sich. In Wirklichkeit aber war er trotz aller gelehrten Grundsatzstrenge klug genug, zwischen beiden Lagern zu vermitteln. Eben das verschaffte ihm seine einzigartige Stellung. Er selber ging ja von der Volksbühne aus. Er hatte Tragödien und Komödien des alten Schlages geschrieben, ja selbst die bessernde Hand an Kyds „spanische Tragödie" gelegt und auch nachher noch nicht ganz verschmäht, aus solcher Quelle Einnahmen zu schöpfen. Aber dann zog er die Folgerungen aus seinen gelehrten Studien für seine dichterische Arbeit um so freudiger, als es sich in so eminentem Sinne praktisch für ihn zu erweisen verhieß. Denn es ist kein Zweifel, daß sein Schaffen in außerordentlichem Maße unnaiv und ausgeklügelt war, und auf der Beobachtung statt intuitivem Erfassen beruhte. Das Urteil der „Rückkehr zum Parnaß" behält allen neuern Versuchen, Ben Jonson heraufzuloben, zum Trotz in vieler Beziehung seine Geltung: A mere empyrick, one that gets what he hath, by observation, and makes only nature privy to what he indites. So slow an inventor. . . (I, 2), Worte, deren Sinn ist: Was er bringt, hat er aus der oberflächlichen Erfahrung und Beobachtung der Dinge, er zieht nur die Wirklichkeit ins Geheimnis, der Flug seiner Phantasie ist träge. —

Gleichzeitig aber mochte bei dem klugen „bricklayer", wie ihn seine Feinde schalten, noch ein sozialer Grund mit in die Wagschale fallen. Der Klassizismus war das ästhetische Bekenntnis großer Teile der höchsten Gesellschaftsschichten; wer ihn verfocht, der hatte also Aussicht, ihnen dadurch näher zu treten. Es ist erstaunlich, wie schnell dies Jonson tatsächlich gelingen sollte. Am 26. September 1598 schilt ihn Henslowe noch in einem Schreiben verächtlich den „Maurer" Jonson. Zur selben Zeit saß er eines Duells mit tödlichem Ausgang wegen

im Gefängnis. Als kaum fünf Jahre später König Jacob in sein neues Reich einzog und es galt, ihn mit einem Festspiel zu begrüßen, da fiel diese Aufgabe Jonson zu. Er war mittlerweile der berühmteste Dichter geworden. Sicher verdankte er das neben seinen Leistungen der Tatsache, daß er einer Richtung zum Siege verholfen hatte, deren Anhänger von jeher der Zahl nach klein, aber ihrem politischen, sozialen und auch kritischen Einfluß nach überaus mächtig gewesen waren.

Die erste Kunstgattung, die Jonson zu reformieren unternahm, war die Komödie. Es ist gewiß nicht zutreffend, wenn man die Geburt der realistischen Komödie auf die reichere Entfaltung und Entwicklung des öffentlichen und bürgerlichen Lebens im elisabethanischen London zurückführen will. Diese literarische Art ist vielmehr geschaffen in bewußter Anlehnung an die Antike und hätte schon hundert Jahre früher so hervorgebracht werden können, wenn die rein literarischen Vorbedingungen dazu vorhanden gewesen wären. Jetzt lag sie in der Luft. Auch auf andern Gebieten wirkte das fremde Beispiel so. Draytons heroische Episteln von 1597 waren z. B. die Übertragung eines Ovidschen Gedankens auf die heimische Geschichte, Marston und Hall kamen mit ihrer Modernisierung der antiken Satire der Komödie noch näher; so lag es besonders nahe, die Sitten der Zeit einmal wirklich im Spiegel des Lustspiels aufzufangen, wie es Menander und Aristophanes zu ihrer Zeit getan. Und Jonson war nicht gewillt, bei der Ausführung dieses vortrefflichen Gedankens sein Licht unter den Scheffel zu stellen. Er wollte nicht mit den gewöhnlichen ungelehrten Dramenschreibern in einen Topf geworfen werden. Der Humanistenhochmut, der auf das gemeine Volk so spöttisch herabblickte, lebte auch in ihm. Den Zeitgenossen sollten die Augen dar-

über geöffnet werden, welch wichtiges literarisches Ereignis sich unter ihnen zutrug. Die Jonsonsche Reform war auf dem Marsch.

Den Schlachtruf gab er in ein paar grundsätzlichen Angriffen auf die Kunst der andern aus. In einem Einschiebsel des Stückes „Das Blatt hat sich gewendet“ (The Case is altered) verhöhnt er die Einfalt, der die Hauptsache Stoff und Handlung im Theater ist. Sein erstes realistisches Stück „Jeder Mann mit seiner Schrulle“ sucht im Gegensatz dazu die Einheiten von Ort und Zeit, so gut es geht, zu wahren. Nicht diese Eigenheit freilich, sondern die originelle launige Behandlung des täglichen Lebens verschaften ihm einen allgemeinen Erfolg. Als Jonson indes die Fortsetzung in „Jeder Mann ohne seine Schrulle“ gab, blieb dieser aus. Da appellierte der gelehrte Dichter vom Theaterpublikum an die Gebildeten, indem er sein Werk dem Druck übergab. Er flüchtete sich gewissermaßen vom Theater in die Literatur. Es ist ungemein interessant, daß der Erfolg bei diesem durchaus ungewöhnlichen Vorgehen ihm recht gab. Die „Inns of Court“, die Gerichtshöfe, seit Generationen eine Pflegestätte der Literatur, stellten sich auf seinen Standpunkt. Man sieht, dieser Mann hat für seine Prinzipien, zumal den Grundsatz, daß Kunst erzieherisch wirken und nie während der Erziehung die Belehrung vergessen müsse, die Gebildeten auf seiner Seite. Ein Dichter mit solchen Grundsätzen gewinnt in dieser Zeit rasch auch die Neigung der Aristokratie. Endlich war in ihm der Mann gefunden, den man im Kreise der Lady Pembroke so lange gesucht. Mochte auch nicht alles, was er plante, nach dem Herzen der Verfasserin des „Antonius“ und ihrer Freunde sein, sein geistiger Nährboden war doch im großen und ganzen auch der ihre. So verknüpfen ihn, der noch vor wenig Jahren als armer Schauspieler auf der Landstraße müh-

sam sein täglich Brot erwarb, bald enge Beziehungen mit einer Reihe der einflußreichsten aristokratischen Familien des Landes. Ja, der schottische Graf Aubigny beherbergt ihn gar fünf Jahre hindurch in den gastlichen Mauern seines Schlosses. Dieser Verkehr, sorgfältig und geschickt von dem Dichter gepflegt und nicht unbespöttelt von seinen Rivalen, stärkt ihm wiederum das Rückgrat bei dem Kampfe für seine Theorien. Er stimmt in die Ausrufe der Geringschätzung und Entrüstung ihrer Kreise über die Darbietungen der Volksbühne ohne Zögern ein. Dieser alten Heimat seiner Kunst wirft er offen den Fehdehandschuh hin. Im „Fest der Cynthia" (1600) verkündet er, daß seine Muse neue Wege gehe und sich nur an gebildete (learned) Hörer wende, die „Kinnbacken der Menge" seien ihm einerlei. —

Es ist verständlich, daß in einer so kampfesfrohen Zeit wie der elisabethanischen Jonsons Gegner sich nicht schweigend verhielten. Persönliche und prinzipielle Gegensätze spitzten sich immer mehr zu und führten bald zu der berühmten Poetasterfehde, in der das brennende Interesse des großen Publikums für einen satirischen Kampf auf der Bühne erweckt wurde, in dem sich vornehmlich Dekker, Marston und Jonson als literarische Gladiatoren vor den Augen und Ohren der Menge zu zerfleischen suchten. „Eine Zeitlang", heißt es im Hamlet (II, 2), „war kein Geld mit einem Stück zu gewinnen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten." Jonson hatte diesen Streit verursacht, unfraglich zog er durch ihn recht eigentlich aller Augen auf sich und schließlich war doch auch er es, der den Lorbeer daraus davontrug. Denn mochte er auch immer zur Tragödie mit der Begründung übergehen, daß die Komödie ihm Unheil zugetragen habe, in Wirklichkeit hatte er doch die öffentliche Meinung wohl großenteils auf seine Seite gebracht. Der bedeutendste

Gegner selber beugte sich vor ihm. In seinem „Mißvergnügten" (1604) widmete Marston dem angekündigten Jonsonschen „Fuchs" die bewundernden Worte:

„Nehmt also, bis eines anderen glücklichere Muse auftritt, bis seine Thalia euren gebildeten Ohren ein Fest bereitet, dem das Schicksal Kunst, die über der Natur steht und kritisches Urteil, das über der Kunst steht, mitgegeben (art above nature, judgment above art), dies Stück entgegen". Diese Worte bedeuten eine vollkommene (theoretische) Bekehrung zu Jonsons Programm. —

Mittlerweile hatte er dies auch auf dem Gebiet der Tragödie mit dem „Sejanus" (1603) in die Wirklichkeit übersetzt. Durch das neue Stück wurde die Zuhörerschaft des Globus in die beiden feindlichen Lager gespalten, die wir bisher schon als entgegengesetzte Geschmacksrichtungen so deutlich unterschieden sahen. Aber wir erkennen hier nun vielleicht klarer als irgendwoanders, wie der Geschmack, zumal in dieser Zeit, einer ganzen sozialen Schicht gemeinsam ist. Es gibt eine, die sich als erhabenen Träger einer gelehrten Bildung fühlt und deshalb einer Kunst Beifall ruft, die sich von der Antike führen läßt. Es ist die sogenannte Gesellschaft. Ein Lobgedicht von Fennor auf den „Sejanus" spricht es deutlich aus. Die unverständige Menge, heißt es da, zischte wie die Schlangen, aber die klugen Leute aus der Gentry spendeten ihren Beifall. Unfraglich stehen wir hier an einem Wendepunkt in der ganzen Entwicklung der englischen Kunst. Mochte die Menge nach unserem heutigen Urteil noch so fraglos im Recht sein, wenn sie sich gegen dies Stück und in noch stärkerem Maße gegen den folgenden „Catilina" von 1611 auflehnte, ihre Erfolge im Parterre waren Pyrrhussiege. Die Herrschaft des volkstümlichen Geschmacks auf dem Theater, die das Aufkommen Shakespeares und sein Lob

durch Meres ermöglicht hatten, geriet ins Wanken. Der „Sejanus" selbst — eine Tatsache, die beinahe regelmäßig vergessen wird, wenn von der Unpopularität Ben Jonsons die Rede ist — setzte sich, wie aus Jonsons Folio-Ausgabe von 1616 hervorgeht, durch. Sein Dichter stieg immer höher auf den Staffeln des Ruhmes. Dazu trug der Wechsel in der Person des Monarchen in hohem Maße bei. So grundgelehrt Elisabeth gewesen, war sie doch das Kind einer anderen Zeit. Für Jonsons Kunst konnte sie sich offenbar wenig erwärmen, erlebte auch nur seine Anfänge. So versteht man es besonders gut, daß ihr der Dichter kein sonderlich freundliches Andenken bewahrte und später wenig respektvoll von ihr sprach. Aber ihr Nachfolger Jacob, der sich so viel auf seine gediegene Bildung zugute tat, war in einem anderen Geschmack erzogen. Sein Lehrer war eben jener Buchenan gewesen, von dem schon Meres rühmte, daß er allein als Dramatiker mit Aristoteles' Maß und an Euripides' Beispiel gemessen fehlerfrei dastünde. Es war natürlich, daß auch für ihn Ben Jonson so etwas wie das Ideal des Renaissance-Dichters darstellte: den „learned poet", den „Dichter-Gelehrten". So teilte er die Wertschätzung, die diesem Mann seine Hofaristokraten entgegenbrachten und der die Universitäten durch die hohe Ehrung der Verleihung des Master of Arts-Titels Ausdruck gaben. Die Stellung Ben Jonsons wurde durch diese Anerkennung der höchsten sozialen und Bildungsfaktoren im Lande schlechthin einzigartig. Ein vornehmer Herr wie Drummond schrieb an ihn gelegentlich einer Sendung: „Die Unsicherheit, wo Sie sich aufhielten, hat mein Schweigen in der verflossenen Zeit verursacht. Ich habe nun dies Päckchen aufs Geratewohl in der Hoffnung abgesandt, daß ein Mann, der so berühmt ist, sich nicht gut irgendwo in der Hauptstadt oder am Hof aufhalten kann, ohne aufgefunden werden zu können." Ben

Jonson ist nun der bedeutende Mann, dem man andachtsvoll lauscht, auch wenn er sich verächtlich über Kunst und Künstler ausspricht, die dem Herzen des Volkes nahestehen. Er darf das tun als der große Reformator des Theaters, den die Zeit in ihm zu erkennen glaubt. Deutlich klingt diese Auffassung von seinem Lebenswerk noch aus dem ganz ohne Beispiel dastehenden Chorus von Lobgesängen hervor, den ihm die Dichter seines Vaterlandes als „Jonsonus Virbius“ 1638 am Grabe anstimmen. Die Leute, die ihn da preisen, kennen noch ganz genau die Vorwürfe, die man gegen ihn, als er aufkam, erhoben hat, aber sie bewundern ihn um so mehr, weil er den Haß überlebt und die Geringschätzung in ihr Gegenteil verkehrt hat. Sie wissen, daß er in ein ungebildetes Zeitalter gekommen war — er selbst hatte gern von seiner Zeit als „this ignorant age“ gesprochen —, aber daß er die Aufgabe durchgeführt hat, es zu belehren, daß er es vom „Joch der Barbarei“ befreit und die „Bühne reformiert“ hat. Der Gegensatz seiner Kunst zu der volkstümlichen lebt ihnen noch durchaus deutlich im Bewußtsein und findet in so treffenden Einzelbemerkungen Ausdruck wie der: „Er lehrte die Leute mit den Ohren, nicht mit den Augen hören“.

Jedoch nicht nur der Widerhall einer späteren Zeit weist uns auf die Bedeutung des Jonsonschen Auftretens. Auch die gleichzeitigen Dichter spenden ihm einen Beifall, der im Grunde um so auffälliger ist, je mehr sich seine Manier von der ihren entfernt. Marstons beinahe unterwürfige Zeilen sind schon angeführt. Das vielleicht bedeutendste Talent der Zeit neben Shakespeare: Francis Beaumont, schreibt 1616 auf ihn die Verse:

Ich möchte zeigen
Der ganzen Welt die Kunst, die du allein
Gelehrt uns hast, von Ort und Zeit die Regeln
Und auch die andern noch, die du erfüllt,

Mit des Komödienstiles Reiz geschmückt,
Was wahrlich mehr als irgendetwas ist,
Das Englands Bühne hat bisher gekannt.

Diese Zeilen stehen vor der Jonson-Folio von 1616, einem wiederum in seiner Art einzigen Zeugnis für die literarische Wertschätzung dieses Mannes bei den Gebildeten. Ein Stich des Gefeierten mit dem Lorbeerkranze — er war gerade in diesem Jahre poeta laureatus geworden — geht dem Titelblatt voran und in dem lateinischen Gedicht darunter wird er als der

. . . antiquae reparator unus artis
defunctae pater eruditionis
et scenae veteris novator audax

gefeiert.

All das ist nur möglich auf der Grundlage einer sich beständig erweiternden Schicht von anerkennenden Verehrern, wie sie uns auch durch zahlreiche Zeugnisse belegt sind. Frühzeitig schon scharten sich ja Jünger um ihn, die in seinen Fußtapfen wandelten und gelegentlich mit seinem Kalbe pflügten. Bereits der 1618 verstorbene John Davies of Hereford spricht in diesem Sinne von den aggressiven „Ben-Clarkes" (vgl. Anhang III). In der Tat, unter dem Einfluß der von Jonson mit so viel Feuereifer verfochtenen Lehren war — darin hatte die historische Auffassung der Späteren unfraglich recht — seit seinem Auftreten der öffentliche Geschmack zum wenigsten der Gebildeten in einer Umbildung begriffen. Das ergibt sich nicht nur aus dem an die Adresse des Meisters gerichteten Preise, sondern vor allem aus der aufrichtigsten Form der Schmeichelei, der Nachahmung. Es gibt kaum etwas Interessanteres in der Entwicklung des englischen Dramas, als die Konzessionen zu beobachten, die das Drama unter dem Einfluß Jonsons den Ideen des Klassizismus zu machen beginnt. Diese Strö-

mung war eben zu mächtig, um sie abzuweisen. Man charakterisierte sich selbst als ungebildet, wenn man sie schmähte. So versteht man Webster, der, selber einer der talentvollsten Dramatiker jener Tage, dessen Stücke auf der Volksbühne viel Beifall fanden, doch seinem „Weißen Teufel" von 1612 die Bemerkung an den Leser vorausschickt: „Wenn man den Vorwurf erhebt, daß dies kein wahrhaft dramatisches Gedicht ist, so will ich es ohne weiteres zugeben. Non potes in nugas (= Schnickschnack) dicere plura meas ipse ego quam dixi (Zitat aus den Epigrammen des Martial, Buch 13, II, V. 4, 5). Mit Willen und nicht in Unkenntnis habe ich hierin gefehlt: denn würde auch jemand solch einer Zuhörerschaft die allersentenzenreichste Tragödie darbieten, die je geschrieben war, mit Beachtung aller kritischen Gesetze wie Erhabenheit des Stils und Bedeutsamkeit der Person, sie um den pompösen Chorus bereichern und gewissermaßen das äußerste in der Leidenschaft und der Wucht beim Nuntius: trotz all des Göttlichen, Hinreißenden — o dura messorum ilia (Horaz, Epoden, Buch 3, III: «Was kann doch so ein Schnittermagen vertragen!») —, der Atemhauch, der von der verständnislosen Masse kommt, ist imstande, es zu vergiften." — Man sieht hier, wie das Beispiel Ben Jonsons Schule macht. Der klägliche Ausruf ist eine Nachahmung von Bens Vorrede des „Sejanus" an den Leser und berührt sich gelegentlich geradezu wörtlich mit ihm. — Indes wichtiger als solche Äußerungen ist die stillschweigende Wendung, mit der sich die führenden Dramatiker jetzt vielfach nach den Idealen des Klassizismus orientieren.

Schon Köppel hat darauf hingewiesen, wie zahlreich die Pfade im elisabethanischen Drama sind, die zu Jonson führen. Manchmal, meint er, können dem Forscher Zweifel aufsteigen, ob Shakespeare oder Jonson die Führerrolle hat. — Aber gewiß erscheint mir, daß der

in weitestem Sinne formale Einfluß Jonsons in dieser Zeit ganz beispiellos ist. Im einzelnen bedarf das einer eingehenderen Untersuchung, als sie im Rahmen dieser Arbeit möglich ist. Aber das Schaffen eines Mannes wie Chapman z. B. wird recht eigentlich durch ihn möglich. Jonson hat diesem Talent den Weg gebrochen. Deshalb die grenzenlose Bewunderung des Meisters, der Chapman in dem Gedicht für die Jonson-Folio von 1616 so schwärmerischen Ausdruck gegeben und die Jonson mit der ausdrücklich bekannten „Liebe" zu Chapman erwiderte. Auch Chapman war ja der Dichter-Gelehrte, der seine gediegene Kenntnis der Alten in häufigen Zitaten für seine Tragödien verwertete. Gleich Jonson lehrte er die Zuschauer gern mit den Ohren, nicht den Augen hören. Denn seine Stärke liegt in der gelegentlich wahrhaft wundervollen Diktion und höher als die dramatische Wirkung steht ihm die Rhetorik. Er sieht die geschilderten Vorgänge mit Vorliebe als Historiker an, wenn er auch nicht auf seine dichterische Freiheit verzichtet, und er formuliert seine Gedankengänge nicht ohne Hinblick auf die moralische Bedeutsamkeit. Denn „sachlich zu belehren und geschmackvoll und mit Sentenzen zur Tugend anzuspornen und vom Laster abzubringen", das erscheint auch ihm als die Seele der Tragödie. — Wie weit er sich durch die damit bedingte Handlungsarmut von der Shakespeareschen Tragödie entfernt und der klassizistischen annähert, ergibt sich von selbst. Auch in der Frage der Einheiten bringt er gelegentlich dem letztgenannten Ideal seine Opfer. Sein bedeutendstes Werk, der „Bussy d'Ambois", der gerade in der kritischen Zeit des Jonsonschen „Reform"-Beginns entstanden zu sein scheint, spielt sich wenigstens in zweimal vierundzwanzig Stunden und wenn auch nicht zwischen denselben vier Wänden, doch am selben Orte ab.

Die Konzentration der Handlung scheint überhaupt

in dieser Periode von den Dramatikern angestrebt zu werden. Wir finden den Versuch dazu auch in den berühmtesten Tragödien Beaumont-Fletchers. Die Frage nach dem Grunde der überaus großen Beliebtheit dieser Autoren, von denen noch in der Restaurationszeit zwei gespielte Stücke auf ein Shakespearesches kamen, ist erst zu beantworten, wenn man sich mit Thorndike die Unterschiede zwischen ihrer Kunst und der Shakespeareschen klargemacht hat. Ihre Dramen stellen eine gewisse Weiterbildung der Shakespeareschen dar, die die sorgfältige Charakterzeichnung zugunsten anderer Momente vernachlässigt. Sie sind vielmehr auf überaus effektvolle, rasch aufeinanderfolgende, szenische Wirkungen zugeschnitten und gefallen sich vornehmlich in der Kontrastierung verschiedenartiger Gefühlsregungen. Auch verliert bei ihnen die heroische Handlung den blutigen Charakter der früheren Zeit und führt vielfach zu einem glücklichen Ende. Man muß nun die Frage aufwerfen, ob damit eine Annäherung an die klassizistischen Ideale der Zeit erfolgt. Von vornherein scheint dafür zu sprechen, daß Jonson sich in einem früher erwähnten Gedicht mit rückhaltloser Bewunderung über Beaumont geäußert hat. Nun war allerdings der „göttliche Ben", wie eine Reihe oben angeführter Fälle zeigt, selbst wenn er sich öffentlich in seinem Urteil festgelegt zu haben schien, doch hinterher noch zu dem vernichtendsten Tadel fähig. Man würde sich deshalb nicht wundern, wenn er auch Beaumonts dramatische Qualitäten unter der kritischen Sonde seines in privatem Zirkel geäußerten Urteils zerfaserte. Aber das ist durchaus nicht der Fall. In der Unterhaltung mit Drummond kam er mehrfach auf Beaumont, wußte aber an ihm nur auszusetzen, daß er sich selbst und seine eigenen Verse zu sehr geliebt habe. Aber seine dramatische Kunst tastet er nicht an. — Es ist nun wohl unfraglich, daß sie sich — und das wird der Grund

der Jonsonschen Vorliebe sein — in manchen Punkten in der Tat dem Klassizismus annähert. Das zeigt sich namentlich in der erwähnten Konzentration der Handlung. Schon Thorndike hat darauf hingewiesen (S. 112, 113ff.), wie im Gegensatz zu Beaumont-Fletcher Shakespeare insofern in der Tradition der „Chronicle history" bleibt, als das epische Element bei ihm nie ganz verschwindet; wie denn ja auch die Quartos charakteristischerweise Hamlet als eine „tragical history" und Lear als „a true chronicle history" bezeichnen. Schon bei Marlowe sind die Benennungen auffallend, wie die Bestimmung des Tamerlan als „Tragicall Discourses" (1590 u. 1592). „In einer großen Tragödie wie dem Lear", sagt Thorndike, „ist trotz der Fortschritte seit den Tagen Heinrich VI. die Methode noch die gleiche geblieben, eine Reihe von Szenen aneinanderzuknüpfen, um eine Periode der Geschichte oder die Ereignisse eines Lebens darzustellen. Sie behält etwas von dem epischen Charakter des Aufbaus von Heinrich VI. und Tamerlan, überdies müssen Feldlager, Herolde, Unterhandlungen die Szene charakterisieren und den historischen Anstrich geben (supply a semblance of scenic effect and historical atmosphere). Beaumont und Fletcher schalteten in ihren romantischen Stücken die Methoden der „chronicle histories" völlig aus. In „Thierry and Theodoret" z. B. sind alle Schlachten und was dazu gehört und die historische Erzählung ausmacht, ausgelassen, und die Auftritte eng auf die Paläste der beiden Könige beschränkt. Tatsächlich kommt in allen romantischen Stücken keine einzige Schlacht vor, es erscheint niemals eine Armee, es gibt bloß einmal eine Lagerszene (A King and no King, I,1) und die Handlung spielt sich meistens in den Palastzimmern ab. Beaumont und Fletcher dachten nicht im Traume daran, den historischen Ereignissen nachzugehen, die Geschichte nachzuahmen. Sie suchten eine Reihe von Situationen darzustellen, die

jede in sich interessant, mit den Nachbarszenen kontrastierte, und diese alle vereinten sich, um gemeinsam zu einer packenden theatralischen Klimax zu führen." Wieviel ähnlicher damit das Beaumont - Fletchersche Drama dem klassizistischen Ideal war, bedarf nicht der Ausführung. Suchte es doch, auch rein äußerlich und formal angesehen, vielfach dessen Forderungen nun wenigstens näherzukommen. Die „Maids Tragedy" z. B. spielt sich an einem Abend, der darauffolgenden Nacht, dem Tag und abermals der Nacht ab, deren Ereignisse sich wohl bis in den Morgen fortsetzen. Im ganzen nimmt also die Handlung einen Tag und zwei Nächte ohne Unterbrechung in Anspruch. Der Ort, nämlich der königliche Hof, ist stets der gleiche. — Im „Philaster" sind die Ereignisse ebenfalls auf eine kurze Spanne Zeit zusammengedrängt. Jedenfalls ist auch hier nicht an einen größeren Zeitraum als zweimal vierundzwanzig Stunden gedacht.

Allein das sind im Grunde Äußerlichkeiten, die namentlich für die Anerkennung des Stückes in breiteren Schichten erst zu allerletzt in die Wagschale fallen konnten, ein so interessantes Licht sie auch auf die Ziele und Bestrebungen der Autoren, was unsere Frage betrifft, werfen. Wichtiger ist der geistige Gehalt der Tragödien.

Wir sahen, wie der wesentliche Unterschied zwischen dem Handeln der Personen im volkstümlichen Drama und dem der klassizistischen Tragödie darin beruht, daß der Klassizismus sich nicht mit dem „natürlichen Gefühl", d. h. dem Handeln aus Liebe, Haß und dergleichen als Motiv zufriedengibt. Er verlangt das „erhabene Gefühl", ein Handeln im Hinblick auf heroische Prinzipien im Kampfe mit sich selbst. Dieses seelische Ringen gibt dann eine schöne Gelegenheit zur Entfaltung von Rhetorik mit aufgesetzten Sentenzen. Es ist nun unfraglich, daß die Kunst Beaumont-Fletchers sich dem genannten Prinzip

außerordentlich stark annähert.[1] Schlagend ist das Beispiel, das gleich die berühmte „Maids Tragedy" an die Hand gibt. Ein König vermählt darin seine heimliche Mätresse an einen ahnungslosen Hofherrn, Amyntor, der, in der Brautnacht über das ihm zugefügte Unrecht und seine eigene jammervolle Rolle aufgeklärt, doch gegen die geheiligte Person des Königs seine Hand nicht zu erheben wagt. Sein Freund und Schwager Melantius dagegen, der das Geheimnis aus ihm herauspreßt, führt die Rache durch, indem er seine Schwester umstimmt und zur Ermordung des Königs veranlaßt. — Gewiß hat Beaumont hier sein Licht an der Fackel Shakespeares angezündet. Die Atmosphäre ist die gleiche wie im Hamlet. Der schwache Amyntor, der Ehegatte, ist ein Abkömmling des Dänenprinzen. Manche seiner Worte könnten aus Hamlets Munde kommen. Aber die Ähnlichkeiten in der Figur und der Aufgabe des Helden können uns nicht für die Unterschiede zwischen ihm und der Shakespeareschen Figur blind machen. Dieser Amyntor mochte dem gebildeten Bruchteil des elisabethanischen Publikums geradezu als ein verbesserter Hamlet erscheinen. Denn wenn er nicht handelt, so hat er dabei ein „edles" Motiv: der Untertan darf an die geweihte Person des Königs nicht Hand

[1] Eine Reihe feiner, im folgenden mitverwerteter Beobachtungen über sie, die Aronstein neuerdings veröffentlicht hat, muß ich als meist nach derselben Richtung weisend in Anspruch nehmen. Vieles davon steht schon, wie ich nachträglich sehe, in dem vortrefflichen Aufsatz von James W. Tupper, Publ. of the Mod. Lang. of Assoc. of Am. vol. XX (1905), S. 584ff., der Beaumont-Fletcher in beinahe allen Punkten als Vorbilder der späteren heroischen Kunst der Dryden und Genossen nachweist. Damit wird die oben aufgezeichnete Linie von Jonson auf Dryden (siehe S. 66 Zeile 6 von unten ff.) besonders deutlich.

legen. So ergibt sich ein Konflikt, an den im Hamlet gar nicht gedacht ist, der aber vom klassizistischen Standpunkt aus höchst künstlerisch war: der Widerstreit zwischen der Rache für persönliche Kränkung und der Pflicht des Untertanen. Wenn Melantius gegen diese letztere verstößt, indem er die Ermordung des Königs durchsetzt, so beseelt ihn doch auch wieder das Gefühl einer wahrhaft heroischen Freundschaft, nämlich einer, die im Freunde mehr als in Schwester, Vater, Bruder und Sohn verliert (Schluß des fünften Aktes) und deshalb für ihn zu jedem Opfer bereit ist. Daß das Stück bewußt auf ein Problem zugeschnitten, ergibt sich noch aus den Schlußversen:

Sei dies, mit weiser Mäßigung zu herrschen,
Mir Lehre, denn der Könige Wollust wird
Mit jähem Tod vom Himmel heimgesucht,
Doch auch sein Werkzeug, seh' ich, ist verflucht.

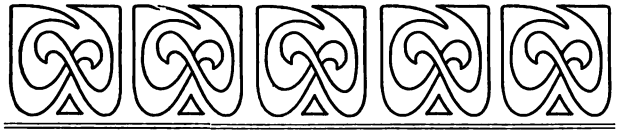
Einen Anlauf zu moralischer Weisheit nimmt auch das Schlußwort des „Philaster". Das entsprach ganz Jonsonscher Auffassung, der auch den „Sejanus" mit einer bedeutungsvollen Sentenz hatte aushallen lassen und an das Ende des „Catilina" die an ein Wort Senecas anklingende Weisheit gesetzt hatte, daß wichtiger als der Ruhm ein gutes Gewissen ist. — Das „Haec fabula docet", das hier zutage tritt und Shakespeare so ganz unbekannt ist, besiegelt nur das Hauptproblem. Aber klarer noch tritt der Unterschied zwischen dem Shakespeareschen Drama und dem Beaumont-Fletcherschen in einem Stück wie „Thierry and Theodoret" hervor, wo dem König geweissagt wird, wenn er Nachkommen zu haben begehre, müsse er das erste weibliche Wesen, das ihm bei Sonnenaufgang aus dem Tempel entgegenkomme, töten. Der König preist die glücklich, die ein solches Geschick haben wird, ebenso sein edler Freund Metellus (!). Das Los

trifft seine Gattin Ordella. Auch sie schätzt sich glücklich und klagt, als der König sie nicht töten will, um den ihr entgehenden Ruhm. — Das ist ein „Heroismus" der Gefühle, dessen Unnatürlichkeit so groß ist, daß Shakespeare nie im Traume auf ihn hätte verfallen können. Dem klassizistischen Drama aber, und der aus ihm entspringenden dramatischen Tradition in den romanischen Ländern wie bei Corneille und Calderon (vgl. Wetz 338ff.), kommt diese Kunst viel näher. Ihr sind solche nach unserem Gefühl gekünstelten Konflikte ganz geläufig. Dazu gehört die erwähnte heroische Freundschaft als Material, und ebenso wie der Konflikt des natürlichen Gefühls mit der unbedingten Königstreue noch verschiedentlich das Problem der Beaumont-Fletcherschen Dramen herzugeben hat, muß dazu der Widerstreit von Liebe und Freundschaft des öfteren dienen. Auch mit der Darstellung übermenschlicher Großmut jeder Art zeichnet man Figuren, deren Handeln auf den heutigen Leser unnatürlich statt erhaben und vorbildlich wirkt. Die Schilderung der Liebe gefällt sich besonders in der Kontrastierung sinnlicher und geistiger Liebe. Hie unkeusche Begierde — hie zarte Seelenminne. Dies Thema, bei dem kein Ausdruck zu kräftig erscheint und keine Farbe zu grell, wird mehr als andere breitgetreten, und der Unterschied beider lehrhaft vor Augen geführt. In diesem Geschmack bleibt auch der Konflikt des berühmten „A King and no King", das Problem der Liebe zwischen vermeintlichen Geschwistern. Gleichzeitig zeigt dieses Beispiel, welches Kraftmeiertum diese Periode zu ertragen imstande war. Den Helden des berühmten Stückes, den König Arbaces, packt die Liebe wie ein Tobsuchtsanfall. Man darf dabei nicht außer acht lassen, daß wir uns in der Periode des Barock, d. h. der Freude am Überladenen, Prunkhaften, am Gewaltsamen, der Abkehr vom Schlichten, Einfachen und Natürlichen, befinden. —

Wenn Dryden später als Grund für die uns überraschende Beliebtheit der Beaumont-Fletcherschen Werke das Gefallen an dem gewissen Pathos in ihnen bezeichnete, so hatte er offenbar auch diese Dinge im Auge. —

Stärker noch als in der Tragödie und schon lange bekannt und gewürdigt macht sich Ben Jonsons starker Einfluß im Lustspiel geltend. Auch hier ist der erste, der mit ihm Schritt zu halten sucht, Chapman. Seine Komödie: „All fools“ von 1599 steckt sich ein Jonsonsches Ziel, nämlich „das Milieu des terentianischen Stückes in die Verhältnisse seiner Zeit zu übertragen“, wobei der Dichter nicht nur durch die Unterdrückung des Szenenwechsels und anderes den klassizistischen Vorschriften zu folgen sich bemüht, sondern auch in der ganzen Anlage des Stückes etwas mit Jonsons Frühkunst nah Verwandtes herausbringt. Mit größerer dramatischer Kraft lösten Beaumont und Fletcher auch diese Aufgabe. Jonsons Erzeugnis, die realistische Sittenkomödie, trieb im Garten ihrer Kunst, aber auch darüber hinaus bei Middleton und anderen mächtige Schossen. Und gerade diese Gattung wurde jetzt allmählich modern und drängte die von Shakespeare gepflegte romantische Komödie völlig beiseite. Der Londoner Bürger empfand einen angenehmen Kitzel darin, sich selber auf der Bühne wiederzufinden, sei es nun, daß man ihn sentimental und larmoyant darstellte oder daß man die Schwächen seines Lebens daheim und im Beruf mit der Geißel der Satire schlug. Ja, gerade diese letzte Art szenischer Darbietungen erfreute sich in jener Zeit besonderer Sympathien seitens des großen Publikums. Bemerkt doch auch Brooke in seinem Gedicht von Richard dem III., gedruckt 1614, in der Vorrede an den Leser resigniert: „Ich weiß, in Theaterstücken und Gedichten hast du satirischen Stoff am allerliebsten, wenn du auch deinen eigenen Charakter darin wiedererkennst“. — Die Nachahmung Jonsons

hierin und andererseits die Anerkennung Beaumonts durch Jonson aber ist uns ein wertvoller Fingerzeig, daß wohl überhaupt in dieser Zeit und dieser Kunstrichtung gegenüber, die sich von der vorhergegangenen so deutlich in Form und Geist unterschied, ein großer Teil der Gebildeten ihren theoretischen, auf klassizistischen Gründen ruhenden Widerspruch fahren ließ. Denn wenn Meister Jonson Beaumont lobte, so sprach er damit für die Gebildeten ein Urteil aus.



IV.

Shakespeares besondere Stellung.

In der Vorrede zu seinem 1611 gedruckten Stück 'The roaring Girl' spricht der Dramatiker Middleton von dem beständigen Wandel in dem dramatischen Geschmack seiner Zeit. Er vergleicht ihn mit dem Wechsel der Kleidermode: früher gab es eine Zeit voll aufdringlichen Prunks in Gewändern und bombastische Stücke auf dem Theater, nun herrscht größere Einfachheit in allen beiden. Diese Worte geben einen interessanten Hinweis auf die Bewußtheit, mit der sich die rasche Entwicklung der dramatischen Kunst zu Ende der Tudor- und zu Anfang der Stuart-Zeit vollzog. Jener Weg bedeutete freilich nach unserem Urteil kein Aufwärtssteigen. Auch zeigte sich dabei teilweise eine Erscheinung, wie sie ähnlich in der Literatur der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts und weiter in Deutschland hervorzutreten begann: zwischen Literatur, d. h. Schriftstellern und Kritikern einerseits und dem großen Publikum auf der anderen Seite tat sich eine täglich breitere Kluft auf. Was der berufsmäßige Kritiker in Lyrik und Drama als köstliches Brot geistigen Lebens anpries, das erfand das große Publikum zunächst für Steine und verwarf es. Die Shakespearesche Zeit biß wie die neudeutsche auf den ungenießbaren Naturalismus, auf den Jonsonschen Klassizismus oder

Pseudo-Klassizismus. Aber freilich trieb der unendlich lebenskräftige Baum des Dramas daneben noch eine Reihe anderer Schossen, die sich entfalteten und ältere Zweige in den Schatten zu stellen drohten. Das „chronicle play" starb aus. Die realistische und satirische Sittenkomödie blühte immer mehr auf, und neue Experimente, wie Chapmans Verwertung der Zeitgeschichte oder Beaumont-Fletchers Manier der mit „erhabenen Gefühlen" versetzten romantischen Handlung mit glücklichem Ausgang und anderes, zogen die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde auf sich. Shakespeare jedoch ging zunächst ruhig seinen Weg weiter. Gewiß wurde er durch den Wechsel der Mode mitbetroffen. Bis zum Jahre 1598 etwa war seine Stellung eine ganz besonders glückliche gewesen und er hatte keinen ernstlichen Rivalen gehabt. So konnte ihm in dieser Zeit Meres den Kranz reichen. Später, namentlich seit Jonsons Emporkommen, wäre daran nicht mehr zu denken gewesen. Er wird niemals wieder an erster Stelle genannt. Das heißt jedoch dank der uns nun klar gewordenen Verhältnisse nicht, daß ihn sein Publikum im Stich ließ. Gewiß hatte er immer weiter volle Häuser. Freilich darf man nicht glauben, daß diese Leute ihn durchweg verstanden. Von einer unbedingten Herrschaft Shakespeares über sein Publikum konnte gewiß nicht die Rede sein, betonte doch auch Jonson später in den 'Discoveries': „Oft verfiel er auf Dinge, die Gelächter erregen mußten". Das galt sicher auch von manchen der Stellen, die uns heute als die allertiefsinnigsten und geistreichsten erscheinen. Sich etwa mit der Erklärung der Hamletfigur abzugeben, fiel gewiß niemandem ein. Hamlet war ein interessanter Schwächling, der verrückt wurde. Sein tragisches Pathos gab eine schöne Gelegenheit zu billigen Witzen in anderen Stücken. Zu dieser Auffassung mochte die drastische Art der Darstellung beitragen, die sich sicher von der heutigen so-

weit unterschied wie nur denkbar. Das machte Shakespeare offenbar nicht irre. Er nahm es mit in Kauf, ohne dadurch in das klassizistische Lager getrieben zu werden. Die Frage, wie Shakespeare innerlich zu diesem Klassizismus stand, ist eine der interessantesten der ganzen Shakespeare-Philologie.

Wenn wir uns nach direkten Äußerungen in seinen Werken umsehen, so finden wir von einer Hamletstelle abgesehen nichts, was ernstlich und unangefochten in Betracht käme. Soll man annehmen, daß andere Äußerungen im Druck fortgeblieben sind? Die Überlieferung der Shakespeareschen Stücke gibt gewiß ein höchst mangelhaftes Bild von den Urschriften. So ist z. B. mit Sicherheit anzunehmen, daß eine Fülle Shakespearescher Prologe verloren gegangen ist, denn Brooke sagt in dem Gedicht von Richard III.: „Eine Epistel an den Leser ist so selbstverständlich vor einem neuen Buch wie ein Prolog vor einem neuen Stück". Immerhin wird man hieran erst zuletzt denken dürfen. Es bleibt also zunächst einmal die Tatsache zu beachten, daß Shakespeare sich nirgends gegen den Klassizismus ausspricht. Aber mehr als das: an einer berühmten Stelle im Hamlet scheint er ihm ein unmißverständliches Kompliment zu sagen. Es handelt sich um die Lobrede des Dänenprinzen auf jenes Stück, das Kaviar für das Volk gewesen sei. Ein Teil des Dramas wird zitiert und eben jener Passus mit dem Hinweis auf Pyrrhus, den hyrkanischen Leun, und anderen klassizistischen Anspielungen steht dem Drama der Seneca-Nachahmer, mit denen es auch das klassische Thema gemein hat, viel näher als dem Volksschauspiel. Man hat dafür die Erklärung geben wollen, es sei ein realistischer Zug des Dichters, aus dem Königssohn den klassizistischen Geschmack der obersten Bildungsschicht seiner Tage sprechen zu lassen. Aber hier unterschiebt man dem Dramatiker etwas, woran er sicher nicht ge-

dacht hat. Hätte er's, so müßten auch die übrigen Äußerungen Hamlets über Kunst das klassizistische Programm verraten. Sie müßten die bekannten, in jener Zeit zum Überdruß häufig verwendeten Argumente dieser Geschmacksrichtung variieren, die man aus dem Arsenal der Antike oder, wie es Sidney tut, aus den italienischen Renaissance-Kritikern wie Castelvetro, Scaliger oder Trissino (Symmes S. 113) entnahm. Aber die theoretischen Ausführungen des Dänenprinzen sind durchaus davon abweichend und ganz offenbar der Niederschlag von Shakespeares Nachdenken über eine in seiner Zeit und von seinen Bekannten viel diskutierte Frage. So wird man die Hamletstelle (II, 2) nicht als absichtlich realistischen Zug auffassen dürfen. Aber soll sie nichtsdestoweniger eine Verbeugung vor dem Klassizismus sein? Unleugbar spricht manches für diese Interpretation, die ich in einem früheren Versuch (Shakespeares Melancholie, Preuß. Jahrbücher, Bd. 128, 3. Heft, S. 383ff., 1907) geteilt habe. Shakespeare läßt den Hamlet von einem offenbar stark klassizistisch gefärbten Stück als „Kaviar für das Volk" sprechen, das nur zur einmaligen Darbietung gelangt sei, weil es dem großen Haufen nicht gefiel. Das klingt, als teile der Verfasser im Grunde die Ansicht Websters, der in einer früher zitierten resignierten Bemerkung meint, sein „Weißer Teufel" sei freilich kein wahrhaft echtes, d.h. klassizistisches dramatisches Gedicht, aber man könne eben der „verständnislosen Masse" solche Kost nicht zutrauen. Indes wäre es doch wohl absurd, Shakespeare eine heimliche Liebe für den Klassizismus zuzumuten. Gewiß würde es denkbar sein, daß er diese Kunstgattung für die idealere gehalten, aber, um seine Popularität und seine Einnahmen nicht zu verlieren, bei der alten, volkstümlicheren geblieben wäre. Dann aber hätte er aus dem Munde Hamlets wohl schwerlich theoretische Ansichten ausgesprochen wie die vom Schau-

spiel als „the very age and body of the time, his form and pressure“ (Hamlet III, 2), die sich von der klassizistischen Doktrin so weit entfernen und die von der Stelle im Stück keineswegs gefordert werden. Diese Aussprüche im Verein mit der Praxis der Shakespeareschen Kunst verlangen gebieterisch eine andere Erklärung der vorher erwähnten Stelle. Es ist nicht ganz unmöglich, daß sie im Kydschen Urhamlet verborgen läge. Wir wissen, daß Kyd in der Tat zum klassizistischen Drama überging. Ihm wäre deshalb eine Anschauung wie die eben bei Shakespeare verworfene zuzutrauen. Da Shakespeare aus seinen Quellen oft skrupellos übernimmt, so wäre ein Widerspruch dieser Stelle mit seiner eigenen Theorie nicht auffallend. Aber eine solche Konstruktion bedeutet doch nur einen Notbehelf. Wie so oft bei Shakespeare liegen auch hier vielleicht nur ästhetische Gründe vor. Man darf diesen Passus eben nicht zu sehr auspressen. Dem schwerblütigen und philosophierenden Hamlet ist es nur um einen pathetischen Vorgang zu tun, der die Entladung von Leidenschaften malt, wie sie sein Denken und Fühlen zur Zeit beherrschen. Ein Vorgang aus der Antike fällt ihm ein, aus dem Brande Trojas. Wenn Shakespeare pathetisch wird, kommt er mit Vorliebe auf klassische Themata wie dies. Der Brand Trojas gibt auch im 2. Heinrich IV, 1, I ein kennzeichnendes Bild her. Und ähnlich bedeutungsvoll soll es sein, wenn in Cymbeline die arme Imogen, als sie sich zu dem verhängnisvollen Schlaf niederlegt, ohne von Jachimos Anwesenheit in der Kiste zu wissen, den Ovid bei der Geschichte der Philomele aus der Hand legt. Mit dem klassischen Thema kommt ohne weiteres etwas, das wie klassische Form aussieht. Da es sich überdies hier um ein „Stück im Stück“ handelt, so empfiehlt es sich sogar, die Fassung in einem Stil zu geben, der sie von der Umgebung deutlich abhebt und sie sichtlich als aus

einem Theaterstück stammend charakterisiert. Es ist ein Stück, das der Menge nicht gefiel: das paßt zu dem Charakter des in Wittenberg gelehrten, in seiner Umgebung einsam gewordenen Grüblers, der die Hohlheit der Dinge durchschaut hat. So nähert sich die Art naturgemäß dem klassizistischen Charakter an. Damit nimmt der Dichter noch nicht persönlich für den Klassizismus Stellung, er verwertet ihn nur wirkungsvoll. — Für sich selbst lehnte Shakespeare diese Richtung, wie seine Kunstausübung beweist, ab. Damit ist nicht gesagt, daß sein Urteil über sie bewußt feindlich gewesen wäre. Denn gerade die größten Künstler haben vielfach eine bewundernswürdige Toleranz gegenüber jeder Kunstform, in der ein Können zutage tritt. Ganz zu schweigen von der Achtung, die der gelehrte und soziale Resonanzboden dieser Kunstrichtung den Zeitgenossen einflößte und dem sich wohl auch der größte Mann nicht völlig entziehen konnte.

Blieb Shakespeare nun auch auf solche Weise die einmal erworbene Popularität, wie sie von Anbeginn für ihn bezeugt wird und noch aus der außerordentlichen Verbreitung des Grabgedichtes von Basse erhellt, so wurde doch naturgemäß seine Stellung gegenüber der Kritik durch dies Verhalten verschlechtert. Daß die Meinung der literarischen Kritiker mit dem Applaus der Menge nicht zusammenzufallen brauchte, ist ja bereits öfters hervorgehoben. Der Hinweis auf die so überaus populäre und literarisch doch so niedrig gewertete „Spanish Tragedy" genügt, um diesen Unterschied auch für die damalige Zeit klarzumachen. Seine Position wurde noch ungünstiger durch das Emporkommen von Beaumont-Fletcher, deren Kunst nach ihrem Ideengehalt, wie dargetan, dem Klassizismus in manchen Punkten verwandt erschien. Weiß es doch auch ein späteres Lobgedicht auf Beaumont-Fletcher mit dürren Worten zu melden, wie ihre Kunst die seine ablöste:

Frühauf war Shakespeare und so anzuschaun,
Wie man gewandet geht im Morgengraun,
Der Tag sah Euch, Ihr trugt das rechte Kleid
Und ließt den Pluderhosen-Witz beiseit.

Die Verse büßen nicht wesentlich an Interesse ein, auch wenn man die Abzüge macht, wie sie die gewohnheitsmäßige Übertreibung der Lobgedichte (s. S. 30 ff.) erfordert. Sie bringen denselben Gedanken des Vergleichs von Kleidung und Stücken einst und jetzt zum Ausdruck wie die eingangs angeführte Stelle Middletons, nur daß ihr Verfasser, J. Berkenhead, es wagt, Shakespeares Namen offen auszusprechen.

Daß Shakespeares Schaffen erst den Beginn einer weiteren Entwicklung zu größeren Höhen bedeutet, scheint ja auch Ben Jonson in den Versen des Folio-Gedichtes andeuten zu wollen:

Noch standen in der Jugend Morgenschimmer
Die Musen, als er wie Apollo kam
Und unser Ohr und Herz gefangen nahm.

Auch daß Beaumont-Fletchers Dramen so sehr viel weniger blutdürstig sind als die ihrer Vorgänger, und wie in „A King and no King" dem tragischen Konflikt gelegentlich die versöhnende Lösung gaben, blieb gewiß in der Zeit nicht unbemerkt und erschien den Gebildeten wohl als wesentlicher Fortschritt aus einer barbarischen Zeit heraus. Daß Shakespeare in seinen letzten Werken sich dieser Richtung mehr anpaßte, wird nicht zu bestreiten sein, aber so weit wie Thorndike wird man unmöglich in der Annahme der Abhängigkeit Shakespeares von Beaumont-Fletcher gehen können. Eine Reihe gerade der wichtigsten und charakteristischsten Eigenheiten Beaumont-Fletchers, deren Aufzeigung oben versucht ist, machte Shakespeare nicht mit, sondern blieb auf seinem Wege.

Aber mochten immerhin neu auftauchende Dramatiker, die auch mit der klassizistischen Neigung der gebildeten Welt geschickt zu paktieren wußten, den Beifall der Kritik des Tages finden und Shakespeares Kunst dadurch bis zu einem gewissen Grade in den Schatten stellen, so bleibt es trotzdem immer noch auffällig, daß Shakespeares überragende Genialität auf seinem Gebiet nicht mehr Anerkennung in den Äußerungen seiner kritischen Zeitgenossen hinterlassen hat. Es muß das um so mehr auffallen, als seine Dramen zu einer Fundgrube für die anderen wurden und, wie es namentlich Köppels Forschungen erweisen, in überaus zahlreichen Fällen seine Motive, seine Figuren, seine Situationen und seine Sprache Nachahmer fanden. Wie war es unter solchen Umständen möglich, daß ein Mann wie Webster von dem „sehr glücklichen und ergiebigen Fleiß der Mr. Shakespeare, Mr. Decker und Mr. Heywood redet“ (s. S. 18), daß ihn Heywood später durchaus 'inter pares' aufführt, daß John Davies, der ihm offenbar wohl will, von seinen dichterischen Leistungen in einem Atem mit der dilettantischen Malerei des Burbage spricht, als ob er beide auf eine Stufe stellte? Um das zu erklären, reichen die bisher charakterisierten Verhältnisse noch nicht aus. Es müssen noch andere Gründe vorliegen, und man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man sie teils in einer noch unerörterten Seite der Shakespeareschen Kunst, teils aber auch in rein persönlichen Umständen sucht.

Wir müssen zur Erklärung dieser Dinge noch einmal von den Lobgedichten ausgehen. Zu den Vorzügen, die sie als besonders rühmenswert an den Dramatikern ihrer Zeit preisen: der Einfachheit des Stils, der Lebenswahrheit ihrer Figuren, der Fähigkeit, im Trauerspiel die größte Rührung, in der Komödie das ungezwungenste Lachen hervorzurufen, nicht durch Obszönität zu verletzen, sondern durch moralische Belehrung zu nützen, gesellt

sich häufig, fast regelmäßig das Lob der Originalität. „Die eigenartige Fabel war deine Erfindung", rühmt Rob. Herrick dem Verfasser von „A King and no King" nach. Und H. Mody staunt, wie Beaumont-Fletcher eine so reiche Erbschaft ohne jede Schulden hinterlassen konnten. „Nie hast du die Lebenden oder die Toten angebettelt", meint auch Berkenhead von denselben. Richard Brome, der das dramatische Handwerk aus eigener Erfahrung kannte, weiß ihnen nachzusagen, sie hätten nie im Notizbuch eingetragene, erlauschte Witze in ihre Stücke verarbeitet. Ihre eigenartige Fabeln lobt auch Harris. Ähnlich stellt Freeman von Chapman lobend fest, er pflücke niemals Blumen aus anderer Leute Feldern. Solcher Aussprüche ließen sich eine ganze Reihe zusammenstellen. Sie beweisen, daß die elisabethanische Zeit durchaus nicht, wie man neuerdings vielfach fälschlich angenommen hat, gegen den Diebstahl geistigen Eigentums unempfindlich war. Man wußte im Gegenteil ziemlich genau über literarische Quellen Bescheid. Ein Beispiel dafür ist auch John Manningham, der bei der Aufführung von „Was ihr wollt" die Ähnlichkeit des Stücks mit der Komödie der Irrungen, den „Menächmen" des Plautus und den italienischen „Inganni" (recte „Ingannati") vermerkt. Jonson gibt deshalb lieber gleich in Anmerkungen die genauen Quellen seines „Sejanus" an, damit nicht die Leute, sagt er, wie die Schweine in dem Musengarten die Wurzeln aufwühlen. — Es ist nun interessant zu sehen, daß an Shakespeare gerade das Lob der Originalität bis auf eine spätere Zeit niemals gespendet wird. Das könnte auf einem Zufall beruhen. Aber indem wir diesem Gedanken nachgehen, stoßen wir gerade hier auf einen interessanten Unterschied der Kunst Shakespeares von der Dramatik der anderen, der dieses Schweigen als sehr wohlbegründet erscheinen läßt. Wenn man nämlich die Quellennachweise für die elisabetha-

nischen Dramatiker vergleicht, wie sie namentlich Köppels eingehende Forschung bis jetzt ans Tageslicht gefördert, so stellt sich heraus, daß Shakespeare vorhergehende englische Dramatiker freilich in unerhört viel stärkerem Maße, als es die Beaumont-Fletcher, Chapman, Massinger, Marston u. a. taten, zu brandschatzen pflegte. Es ist das gerade bei so ausgezeichneten Werken wie dem „Hamlet", „Romeo und Julia" oder „König Lear" der Fall, während die besten Sachen Chapmans, Ben Jonsons und auch Beaumont-Fletchers auf der englischen Bühne kein Vorbild hatten und teilweise frei erfunden, teilweise direkt einer nichtdramatischen oder ganz entlegenen Quelle entnommen waren. Das gilt von einem Stück wie dem „Bussy d'Ambois" sowohl, wie von „A King and no King", dem „Philaster" oder der „Maid's Tragedy", von Jonsons Tragödien ganz zu schweigen. Acht von siebzehn Handlungen sind bei Jonson selbständig ersonnen, und wenn er Anleihen bei der Antike macht, so dachte seine Zeit darüber offenbar so, wie es ein Lobgedicht im „Jonsonus Virbius" ausdrückt: Er hat nur als Taucher versunkene und vergessene Juwelen aus dem Sande der See wieder heraufgeholt. Das konnte man von der Shakespeareschen Arbeitsweise nicht gut sagen. Hier vermochte man in vielen Stücken — man denke an die Umarbeitung der „Taming of *a* Shrew" zur „Taming of *the* Shrew" — nur eine Adaption zu sehen. Und es hieße die Urteilsfähigkeit des elisabethanischen Publikums überschätzen, wollte man annehmen, daß diese Anschauung nicht auch in zahlreichen Fällen da obgewaltet hätte, wo sie nach unserem Urteil unberechtigt ist. Wir preisen es heute, daß Shakespeare die alten Erzählungen und dramatischen Versionen neu verarbeitete; denn je öfter das Gold eines guten Stoffes auf den Amboß der Kunst kommt, desto größer ist die Sicherheit, daß es endlich die einzig mögliche und ewige Form erhält. Aber die Zeitgenossen

Shakespeares erblickten unfraglich in vielen seiner Dramen nur den alten Stoff. Wer die Entwicklung des englischen Dramas mitgemacht, der konnte ja allerdings beinahe unter jedem Shakespeareschen Stück die ältere Vorlage durchschimmern sehen. Teilweise trugen beide dieselben Namen. Das war bei den anderen Dramatikern entschieden nicht so. Mochte Shakespeare auch seine große Kunst bei der Neugestaltung verwenden, so blieb dies doch ein Hindernis für seine Anerkennung, zumal da seine größte Fähigkeit, die Charakterzeichnung, bei den Klassizisten verhältnismäßig niedrig im Kurse stand. Ein lauter Protest gegen seine Art der Benutzung der anderen ist nun freilich nur aus seiner Frühzeit überliefert. Da beklagte sich Greene bitter über die aufstrebende Krähe, „die sich mit unseren Federn verschönt". Aber daß man auch später jene Dinge nie aus dem Auge verloren hat, erscheint mir schon wegen der Wertschätzung der Originalität auch zu dieser Zeit unfraglich. —

Indes mögen auch noch rein persönliche Gründe mitgesprochen haben, um Shakespeares Bedeutung bei seinen Lebzeiten herabzumindern. Durch seine soziale und persönliche Stellung wurde wohl seine literarische gedrückt. Und jene war unfraglich nicht die beste. Es ist durchaus kein Zufall, wenn wir aus den persönlichen Mitteilungen dieser Zeit so gut wie gar nichts von dem großen Dichter erfahren. Bestimmte Anzeichen deuten darauf, daß er eben der eigentlichen literarischen Welt im Grunde fern stand und seinen Verkehr in den Kollegenkreisen der Schauspieler suchte. Oder wie soll man es sonst erklären, daß kein einziges Lobgedicht aus seiner Feder erhalten ist, trotzdem es durchaus die Sitte der Dichter jener Tage war, sich diesen Freundschaftsdienst gegenseitig zu leisten? Oder daß er im Gegensatz zu einer Regel, die fast ohne Ausnahme ist, mit keinem anderen Dichter nachgewiesenermaßen zusammen gear-

beitet hat? Denn selbst Heinrich den VIII. kann man nicht eigentlich als Produkt gemeinsamer Arbeit ansehen (vgl. Wolff II, S. 395ff.). Dazu stimmt, daß in seinem Testament als Londoner Freunde nur die drei Mitschauspieler Heming, Burbage und Condell aufgeführt und mit Gedächtnisringen bedacht sind. Unter den Literaten der Hauptstadt, in der er fast ein Vierteljahrhundert verbracht, stand ihm also niemand näher. Als ihren „würdigen Freund und Kollegen" allein bezeichnen auch die Herausgeber der ersten Folio, die Schauspieler Heming und Condell, den Dichter. Mit dem Schauspielerkollegen Burbage bringt ihn die früher erzählte in ihrer Art vereinzelte Anekdote zusammen (s. S. 44ff.). So würde sich auch das Fehlen der Lobgedichte vor seiner eignen Folio von 1623, in deren Spalten von Dichtern nur Ben Jonson erscheint, erklären. Und man beachte wohl, daß auch dieser hier noch nicht in die Überschrift: „auf meinen Freund William Shakespeare" setzt, obgleich doch die Zeit mit dieser Bezeichnung bei ähnlicher Gelegenheit beinahe verschwenderisch umgeht. Aus der Art ferner, wie der Schreiblehrer John Davies Shakespeare anredet, hören wir einen ganz charakteristisch begönnernden Ton heraus: „Good Will" = guter Willy! — Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß der Urgrund dafür in Shakespeares Tätigkeit als Schauspieler liegt, wie es ja auch John Davies einmal mit ziemlich dürren Worten ausspricht. Die soziale Stellung des Schauspielers in jenen Tagen ist heute kein Problem mehr, und es erscheint müßig, sie immer wieder zu erörtern. Wenn verständige Leute von „Schauspielern, Gauklern und solchem Volk" reden, wenn der Schreiblehrer John Davies gelegentlich zu sagen wagt:

> Es war ein Komödiant .. für ein paar Kronen
> Zu einem Nachtmahl kann sie jeder haben,
> Den König wie den Clown vom Schauspielhaus..

wenn die Studenten in der „Rückkehr vom Parnaß“ lieber hungrige Musikanten als satte Schauspieler sein wollen, so kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß es hieß, sich einen direkten Makel anheften, wenn man sich diesem Berufe widmete. An solcher Tatsache änderte es gewiß wenig, war der Schauspieler auch Dichter und hatte als solcher einen Patron. Das Verhältnis zum Patron darf beileibe nicht als eine Art respektvoller Freundschaft aufgefaßt werden. Es war fähig, unter so günstigen Umständen dazu zu werden, wie sie Ben Jonson emporkommen ließen, aber es konnte auch in wahrhaft groteskem Gegensatz zu diesem Ideal stehen. Im ersten Teil der „Rückkehr vom Parnaß“ findet sich eine bittere Satire auf jene letzte und häufigere Art. Da muß der Dichter, ehe er überhaupt bis zu dem ersehnten Patron vordringt, zunächst einmal dessen Diener versprechen, ihm einen „Liebesbrief in schöngewählten Ausdrücken“ an das Zimmermädchen zu schreiben. Als er dann endlich vorgelassen ist, in schwungvoller Rede eine captatio benevolentiae versucht und eine Widmung überreicht hat, worin er sich „auf den Boden zu seinen zarten Füßen hinstreckt und Se. Exzellenz anbetet“, da erklärt der also gefeierte Mäcen, daß er in der letzten Zeit für Stärkungs- und Abführmittel so viel habe ausgeben müssen, daß er nicht mehr ganz so reichlich wie in früheren Jahren austeilen könne. Er überreicht ihm aber dann mit vielen salbungsvollen Worten zwei Groschen, versichert ihm noch, daß dem Homer bei Lebzeiten sicher nie so viel geschenkt sei und eilt darauf, ehe er noch das ihm gewidmete Büchlein durchgesehen, fort, weil das eben eingenommene Abführmittel zu wirken beginnt. — Ist das gleich eine dichterische Übertreibung, so läßt sie immerhin in der Karikatur den wirklichen Stand der Dinge ahnen. Bekam doch auch, wie wir aus einer Stelle bei Jonson ersehen, der beim Patron zum Mahle geladene Dichter in der Regel

nicht einmal dieselben Speisen wie sein Gastgeber, gehörte also mehr zum Gesinde. Wer unter diesen Umständen an eine Freundschaft etwa zwischen Shakespeare und dem Earl von Southampton glaubt, der verkennt die wirklichen Verhältnisse gröblich. Es erscheint sogar fraglich, ob Shakespeare sich in der Tat zu dem Kreise gesellen durfte, der sich in der 'Mermaid' „zu löblichem Tun" zusammenfand. Man hat das in der Regel angenommen, indem man zwei Nachrichten miteinander verquickte, nämlich den Bericht Beaumonts über die Sitzungen in der 'Mermaid' und die Bemerkung Fullers über die Witzgefechte zwischen Shakespeare und Ben Jonson. Beaumont aber erinnert nur in seiner berühmten, an Jonson gerichteten, poetischen Epistel daran, wie man in der 'Mermaid' so viel Geist verpufft habe, als hätte man für den Rest seines Lebens ein Narr bleiben wollen, erwähnt aber Shakespeare keineswegs. Fuller freilich meldet: „Many were the wit-combats betwixt him and Ben Jonson; which two I behold like a Spanish great galleon and an English man-of-war: master Jonson (like the former) was built far higher in learning; solid, but slow, in his performances. Shakespeare, with the English man-of-war, lesser in bulk, but lighter in sailing, could turn with all tides, tack about, and take advantage of all winds, by the quickness of his wit and invention." — Daß diese Wortgefechte aber im 'Mermaid-Klub' stattgefunden hätten, berichtet Fuller mit keiner Silbe. Übrigens erzählt er selber keineswegs als Augenzeuge, denn er war erst 1608 geboren, so daß man „I behold" am besten mit „sie kommen mir vor" überträgt. Überdies ist Fuller nichts weniger als ein unanfechtbarer Zeuge. Unterschob er doch z. B. dem ihm zeitlich noch viel näher als Shakespeare stehenden Jonson den Besuch der Universität Cambridge und wollte sogar wissen, er habe das St.-Johns-Kolleg dort besucht. Nebenbei bemerkt, ließ er an der

betreffenden Stelle seines Buches für Shakespeares Todesjahr eine Lücke, weil es ihm unbekannt war. Man muß bedenken, daß das Buch dieses Mannes erst im Jahre 1662 erschien, zu einer Zeit also, wo sich die Legendenbildung über Shakespeare zu entwickeln begann. Und gerade die gewohnheitsmäßige Zusammenstellung mit Ben Jonson hat sich erst im Laufe der Zeit herausgebildet.

Es soll natürlich nicht geleugnet werden, daß Shakespeare mit Ben Jonson gut bekannt war. Aber es ist eigentümlich, die Stellung Jonsons zu Shakespeare in seinen Äußerungen in verschiedenen Zeiten seines Lebens zu beobachten. Wir haben gesehen, daß mit der klassizistischen Bühnenreform Ben Jonson der heftigste theoretische Gegner Shakespeares sein mußte. Mit der von ihm inaugurierten Ära beginnt in der Tat Shakespeares Stern für die Kritik der Gebildeten zu sinken, wenn auch nicht völlig zu erbleichen. Andere dramatische Talente drängen sich vor. Und noch bei Drummond 1619 tut dann Jonson in seinen Gesprächen über die zeitgenössische Literatur Shakespeare mit den Worten ab: „es fehlte ihm an Kunst". Als dann aber im Jahre 1623 die Folio mit Shakespeares Werken herauskam, da stieß er für ihn ins Horn. Er konnte nichts mehr dadurch verlieren und brauchte nicht zu fürchten, mißverstanden zu werden. Seine Prinzipien kannte jetzt jedermann, er sprach von der Höhe einer gesicherten Stellung, als „Herr des Theaters", wie ihn Drayton nennt. Er suchte Shakespeare alle Anerkennung zu spenden, die seine eigenen Anschauungen vom Wesen des Dramas ihm erlaubten, ja, er ging wohl gar, dem Wesen des Lobgedichts entsprechend, in der Form noch über sein eigentliches Gefühl heraus. Es wurde ihm, dem Dichter-Gelehrten mit der Humanistenverachtung des gemeinen Volks vielleicht nicht ganz leicht, einen Dichter so zu feiern, der stets recht eigentlich eine breitere Masse auf seiner Seite ge-

habt hatte und so rechtfertigt er sich zu Eingang des Gedichts beinahe und betont, daß er nicht mit der großen Menge gehe. Seine Wertschätzung entspringe vielmehr aus eigener Erkenntnis. Sie sagt ihm nun freilich nicht etwa, daß Shakespeare der größte unter den Dramatikern seiner Zeit sei, aber sie läßt ihn doch Worte des höchsten Preises für die ihr zugänglichste Seite an dem großen Meister finden: seine wunderbare Fähigkeit, die Natur nachzubilden. Weil er selber aber in seinen Theorien sonst verkündet, daß damit für den Künstler noch nicht alles gewonnen sei, so ringt er sich noch ein volles Lob für Shakespeares Kunst ab. Ob ihm dabei ganz so wohl wie bei dem Preise von des Dichters Natürlichkeit war, kann man freilich im Hinblick auf die frühere Äußerung und die spätere in den „Discoveries" billig bezweifeln. Ganz sicher erlaubte es der Stil gerade der Lobgedichte, den Mund bei solcher Gelegenheit recht voll zu nehmen. Scheint doch auch das Lobgedicht Miltons auf Shakespeare (Ingleby 176), das vor der 2. Folio (1632) erschien von der höchsten Bewunderung und Begeisterung des „Dichters und Rebellen" diktiert und verrät nicht mit einer Silbe, daß Miltons dramatische Ideale im Klassizismus lagen. Die Folio erschien im Jahre 1623. Shakespeare war seit sieben Jahren tot. Von seinen Stücken waren von 1615 bis 1622 nur die „lustigen Weiber" neu aufgelegt worden, eine Reihe der allerbesten Werke wie der „Julius Cäsar", der „Sturm", die „Dreikönigsnacht", „Macbeth" u. a. dagegen überhaupt noch nicht im Drucke erschienen. Nun trat der Buchhandel mit ihnen auf den Markt. Jonson war ihr Herold. Mit seinem Preisgedicht gab er den Ton des Lobes an, auf den von nun an auch die übrigen Äußerungen — die Veröffentlichung der Folio hat unfraglich für die Verbreitung der Shakespeare-Kenntnis große Bedeutung gehabt — gestimmt sind: Shakespeare der Dichter der Natur. Erst nachdem man diese Formel

gefunden, scheint auch die literarische Kritik ihm etwas gerechter zu werden. Dazu kam, daß einzelne Modeberühmtheiten wieder verschwanden. Hatte es ihm ferner früher wirklich geschadet, daß seine dramatischen Vorbilder noch allzubekannt waren, so mußte dieser Grund naturgemäß allmählich auch in Wegfall kommen. Noch immer freilich — und auf lange hinaus — ist Jonson der weitaus überragende Meister. Gegen den Strauß von Lobsprüchen auf ihn, den man aus den zeitgenössischen Werken zusammenbinden könnte, ist der Shakespeare gespendete Preis gar spärlich. Auch Beaumont-Fletcher sind ihm keineswegs untergeordnet. Wenn ein Dramatiker besonders gelobt werden soll, wird wohl gerade gesagt, Beaumonts Seele sei in die seine übergegangen. Aber in dem Gedicht Draytons an Reynolds ist doch zuerst der entscheidende Schritt getan, von den Dramatikern nur Shakespeares und Jonsons ausführlicher zu gedenken und allmählich mehren sich die Stimmen, die diese beiden — den Vertreter der Natur und den der Kunst — zusammenfassend nennen. Ganz offenbar hat man der Meinung der Menge in dieser Form Konzessionen gemacht. In jener Zeit fand es nun auch Jonson nötig, festzustellen, daß er Shakespeare „geliebt" habe und sein Andenken bis zur Vergötterung ehre, so sehr wie nur irgendeiner. Aber freilich, er konnte von seinem Standpunkt aus nicht umhin, auch bei dieser Gelegenheit festzustellen, was alles er an der Kunst Shakespeares auszusetzen habe, und es klingt für uns recht eigentümlich, wenn er am Ende großmütig versichert, daß bei Shakespeare immerhin mehr zu loben als zu tadeln sei.

Anhang I

zu

Shakespeare im Spiegel zeitgenössischen Urteils.

Zu **Francis Meres** (s. S. 4—8).

(Vgl. auch G. Saintsbury: A history of Criticism and Literary Taste in Europe vol. II, 1902, S. 186 ff., und H. S. Symmes, Les Débuts de la Critique Dramatique en Angleterre jusqu'à la mort de Shakespeare. Paris 1903, S. 138 ff.)

Von den fünf Paragraphen über die Dramatiker singt einer das Lob der „two famous tragedies" des Dr. Leg. Ein zweiter weiß dem Buchanan den großen Vorzug nachzurühmen: „amongst all moderne tragedies B. is able to abide the touch of Aristotles precepts and Euripedes examples: so is Bishop Watsons Absalon". An anderer Stelle werden summarisch alle Tragödien- und Komödiendichter aufgeführt. Die Reihe lautet: — so these are our best for Tragedie, the Lord Buckhurst, Doctor Leg of Cambridge, Doctor Edes of Oxforde, maister Edward Ferris[1], the Author of the Mirrour for Magistrates, Marlow, Peele, Watson, Kid, Shakespeare, Drayton, Chapman, Decker and Beniamin

[1] Nicht Edward Ferris sondern George Ferrers ist Verfasser, vielmehr Fortsetzer des M. for M. Meres zitiert Ferris aus Puttenham und wirft ihn mit dem Verfasser des zuerst 1561 erschienenen Buches durcheinander; vgl. Ed. a. a. O., S. 161 Anm.

Jonson . . . so the best for Comedy amongst us bee, Edward Earle of Oxforde, Dr. Gager of Oxforde, Maister Rowley once a rare Scholler of learned Pembrooke Hall in Cambridge, Maister Edwardes one of her Maiesties Chappell, eloquent and wittie John Lilly, Lodge, Gascoyne, Greene, Shakespeare, Thomas Nash, Thomas Heywood, Anthony Mundye our best plotter, Chapman, Porter, Wilson, Hathway, and Henry Chettle. Schon vorher aber war jener berühmte Passus über Shakespeare eingeschaltet: As Plautus and Seneca are accounted the best for comedy and tragedy among the Latines: so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage; for Comedy, witnes his Gentlemen of Verona, his Errors, his Love labours lost, his Love labours wonne, his Midsummers night dreame, and his Merchant of Venice: for Tragedy his Richard the 2. Richard the 3. Henry the 4. King John, Titus Andronicus and his Romeo and Juliet.[1] Es folgt der Zusatz:

As Epius Stolo said, that the Muses would speake with Plautus tongue, if they would speak Latin: so I say that the Muses would speak with Shakespeares fine filed phrase, if they would speake English. Es ist indes zweifelhaft, trotz des Plautus-Vergleichs, ob hier an den Stil des Dramatikers oder des Dichters gedacht ist. —

Zur Erwähnung von Jonson, Chapman und Drayton (s. S. 7).

Wir wissen z. B. von Drayton nur, daß er im Dezember 1597 mit Munday ein Stück: „Mother Redcap" zur Aufführung brachte. Aber man kann nicht gut anders, als hier an wirkliche Theaterstücke Draytons glauben, denn sonst würde ihn Meres nicht mit Marlowe, Kyd usw. aufführen. Anders dagegen ist offenbar der Paragraph gemeint, in dem der Tragödiographus Drayton von Meres gelobt wird „for his passionate penning the downfals of valiant Robert of Nor-

[1] Auslassungen sind gewiß möglich, denn Meres sucht in erster Linie stets den Parallelismus zu wahren. So stellt er (S. 160 der Sh. Soc. Ed.) 10 Griechen und 4 Lateinern 14 Engländer gegenüber, S. 157, a. a. O., Z. 24: 8 Griechen, 8 Lateiner, 8 Engländer usw.

mandy, chast Matilda and great Gaveston". Dies sind Gedichte, und nur in übertragenem Sinne bezeichnet sie die Ausgabe von 1596 als *The Tragicall Legend* of Robert usw. — Immerhin wird auch dieser übertragene Sinn nur in Frage kommen, wenn es in einem Gedichte von Richard Barnfield 1598 (Ingleby S. 26) heißt: „And Drayton, whose welwritten Tragedies, || And sweete Epistles, soare thy fame to skies". Oliver Elton (An Introduction to M. Drayton, Spenser Society 1895, S. 26) tat unrecht, darin ein Lob von Draytons wirklichem „theatrical hack-work" zu sehen. (Anders in M. D. A critical study, von dems., London 1905.) Das ganze Gedicht (soweit es Ingleby gibt) spricht nicht von dramatischer Kunst. Auch von Shakespeare wird nur Venus und Lukrezia gerühmt. Würde tatsächlich Draytons Tätigkeit als Dramatiker gelobt und Shakespeares verschwiegen, so gehörte der Fall oben in den Text.

Bei Chapman müßte der Verfasser hauptsächlich an den rohen, aber zugkräftigen „Blind Beggar of Alexandria", gespielt 1595/96, denken. Mit Recht aber verweist T. M. Parrott in der Mod. Lang. Rev. III, 128 ff. (Jan. 1908), im Gegensatz zu Dr. Lehmann (Univ. of Pennsylv. Series in Phil. and Lit. vol. X), der den „Bussy d'Ambois" so früh ansetzt, auf verlorne und ungedruckte Stücke Chapmans.

Zur Verbreitung der Palladis Tamia (s. S. 7).

Meres hatte dann wohl bald die weiteste Verbreitung. Im Dezember 1598 verhöhnte Johnson den Antony Munday in der Komödie „the Case is altered" I, mit dem Lob des Meres.

Antonio: let me have a good ground, no matter for the pen, the plot shall carry it.

Onion: Indeed, that's right; you are in print already for the best plotter.

Ant.: Ay, and I might as well have been put in for a dumbshow, too.

Zur Einordnung von Shakespeares Namen in die Liste der Dichter.

Noch eine Sache von minderer Bedeutung kommt bei Meres zum Vorschein. In seinen Aufzählungen erscheint die

Reihenfolge bis zu einem gewissen Grade durch eine Mischung literarischer und gesellschaftlicher Gesichtspunkte bestimmt. Man sieht das deutlich S. 284, wo es heißt: Henry Howard, *Earl* of Surrey, *Sir* Th. Wyat, *Sir* Fr. Brian, *Sir* Ph. Sidney, *Sir* W. Rawley, *Sir* Ed. Dyer, Spenser, Daniel, Drayton, Shakespeare, Whetstone, Gascoyne, S. Page, Churchyard, Bretton.

Ebenso S. 280:

Sir Ph. Sidney, Spenser, Daniel, Drayton, Warner, Shakespeare, Marlowe, Chapman.

Dann 282:

Sir Ph. Sidney, Spenser, Daniel, Drayton, Shakespeare and Warner.

Dann 283:

Daniel, Drayton, Shakespeare, Bretton.

Schließlich ebenda:

Lord Buckhurst, *Dr.* Leg, *Dr.* Edes, *maister* Ferris, Author of Mirr. for Mag. Marlowe, Peele, Watson, Kid, Shakespeare, Drayton, Chapman, Dekker, Johnson

und

Edw. *Earle* of Oxford, *Dr.* Gager, *Maister* Rowley, *Maister* Edwardes, J. Lilly, Lodge, Gascoyne, Greene, Shakespeare, Th. Nash, Th. Heywood, A. Mundye, Chapman, Porter, Wilson, Hathway, Chettle.

Niemals steht Spenser hier hinter Shakespeare aufgeführt, niemals Daniel! Nie dagegen steht hier noch Chapman vor Shakespeare. Daß er mit Drayton wechselt, ist, wenn man den ganzen Versuch der Anwendung einer Goldwage, wo es sich um kaum mehr Wägbares handelt, billigt, nicht bedeutungslos. Denn zu Drayton hat Meres ein besonderes persönliches Verhältnis. Er allein „among schollers, souldiours, poets and all sorts of people, is helde for a man of vertuous disposition, honest conversation and wel gouverned cariage, which is almost miraculous among good wits in these declining and corrupt times".

Der Reihenfolge Sidney, Spenser, Daniel begegnen wir übrigens auch bei William Camden 1603 (Remaines concerning Britaine 1, ed. Ingleby, S. 59), der fortfährt: Hugh Holland, Ben. Jonson, Th. Campion, Mich. Drayton, George Chapman, John

Marston, William Shakespeare and other most pregnant witts of these our times, whom succeeding ages may justly admire. Shakespeare steht hier an letzter Stelle.

Zur Stelle aus

The Returne from Pernassus IV, 5 (s. S. 8—12),

die vielfach als ein besonders beweiskräftiges Zeugnis für Shakespeares außerordentliche Popularität auch in gelehrten Kreisen aufgefaßt worden ist. Ihnen entstammt dieses dreiteilige Stück. Ob ein gewisser John Day der Verfasser war, bleibt fraglich (vgl. A. W. Ward E. D. L. II², 1899, S. 640). Aber gewiß ist, daß man die drei Teile des Dramas nacheinander zur Weihnachts- oder Neujahrsunterhaltung im St.-Johns-Kolleg in Cambridge 1598/99, 1601/02 und 1602/03 darstellte. Auf eine Aufführung an dieser Stätte zielte der Inhalt ab.

Act 4. Scene 5.

Burbage. Kempe.

Bur. Now Will Kempe, if we can intertaine these schollers at a low rate it wil be well, they have oftentimes a good conceite in a part.

Kempe. Its true indeede, honest Dick, but the slaves are somewhat proud, and besides, it is a good sport in a part, to see them never speake in their walke, but at the end of the stage, just as though in walking with a fellow we should never speake but at a stile, a gate, or a ditch, where a man can go no further. I was once at a comedie in Cambridge, and there I saw a parasite make faces and mouths of all sorts in this fashion.

Bur. A little teaching will mend these faults, and it may bee besides they will be able to pen a part.

Kempe. Few of the university pen plaies well, they smell too much of that writer *Ovid*, and that writer *Metamorphosis*, and talke too much of *Proserpina* and *Juppiter*. Why heres our fellow Shakespeare puts them all downe, I and Ben Jonson too. O that Ben Jonson is a pestilent fellow, he brought up Horace giving the Poets a

pill, but our fellow Shakespeare hath given him a purge that made him beray his credit.

Bur. Its a shrewd fellow indeed: I wonder these schollers stay so long, they appointed to be here presently that we might try them: oh, here they come.

Stud. Take heart, these lets our clouded thoughts refine,
The sun shines brightest when it gins decline.

Bur. M. *Phil.* and M. *Stud.* God save you.

Kemp, M. *Phil.* and M. *Otioso,* well met.

Phil. The same to you good M. Burbage. What M. Kempe how doth the Emperour of Germany?

Stud. God save you M. Kempe: welcome M. Kempe from dancing the morrice over the Alpes.

Kempe. Well you merry knaves you may come to the honor of it one day, is it not better to make a foole of the world as I have done, then to be fooled of the world, as you schollers are? But be merry my lads, you have happened upon the most excellent vocation in the world for money: they come North and South to bring it to our playhouse, and for honours, who of more report, then Dick Burbage and Will: Kempe, he is not counted a Gentleman, that knowes not Dick Burbage and Wil Kemp, there's not a country wench than can dance Sellengers Round but can talke of Dick Burbage and Will Kempe.

Phil. Indeed M. Kempe you are very famous, but that is as well for workes in print as your part in kue.[1]

---

[1] Hier liest Ed. Arbers Ausgabe [English Scholar's Library Nr. 6, 1879, S. 59] knee und verbessert auch im folgenden sicke knee aus sice kne. Macrays Edition Oxford 1886, S. 139, nimmt dagegen kne als aus kue entstanden und schreibt que und size que. Das Glossar gibt die Erklärung des ersteren als „Stichwort", die des zweiten heißt: Size que, farthing allowances of food and drink; used at p. 139, 1838 for the commons of poor scholars, called sizers at Cambridge. Used as late as 1670 in Eachard's Contempt of the Clergy, p. 31. — Übrigens hatte schon der ausgezeichnete Al. Dyce in der

Kempe. You are at Cambridge still with sice kue and be lusty humorous poets, you must untrusse, I roade this [road] my last circuit, purposely because I would be iudge of your actions.

Bur. M. *Stud.* I pray you take some part in this booke and act it, that I may see what will fit you best, I thinke your voice would serve for Hieronimo, how I act it and then imitate mee.

Stud. Who calls Hieronimo from his naked bed?
And etc.

Bur. Yho will do well after a while.

Kempe. Now for you, me thinkes you should belong to my tuition, and your face me thinkes would be good for a foolish Mayre or a foolish justice of peace: marke me. —

Forasmuch as there be two states of a common wealth, the one of peace, the other of tranquility: two states of warre, the one of discord, the other of dissention: two states of an incorporation, the one of the Aldermen, the other of the Brethren: two states of Magistrates, the one of governing, the other of bearing rule, now, as I said even now for a good thing, thing cannot be said too often: Vertue is the shooinghorne of iustice, that is, vertue is the shooinghorne of doing well, that is, vertue is the shooinghorne of doing justly, it behooveth mee and is my part to commend this shooinghorne unto you. I hope this word shooinghorne doth not offend any of you my worshipfull brethren, for you beeing the worshipfull headsmen of the towne, know well what the horne meaneth. Now therefore I am determined not onely to teach but also to instruct, not onely the ignorant, but also the simple, not onely what is their duty towards their

---

Ausgabe von Kemps „nine daies wonder", L. 1840 Camden Society, S. XII, von „sice kue" wie er druckt, bemerkt: terms used in the Buttery Books at the universities: see Minsheu in v. v. Size and cue.

betters, but also what is their dutye towards their superiours: come let me see how you can doe, sit downe in the chaire.

Phil. For as much as there be. &c.

Kempe. Thou wilt do well in time, if thou wilt be ruled by thy betters, that is by my selfe, and such grave Aldermen of the playhouse as I am.

Burb. I like your face, and the proportion of your body for Richard the 3. I pray M. Phil. let me see you act a little of it.

Phil. Now is the winter of our discontent,
Made glorious summer by the sonne of Yorke.

Bur. Very well I assure you, well M. Phil. and M. Stud. wee see what ability you are of: I pray walke with us to our fellows, and weele agree presently.

Phil. We will follow you straight, M. Burbage.

Kemp. Its good manners to follow us, Maister Phil. and Maister Otioso.

Phil. And must the basest trade yeeld us reliefe?
Must we be practis'd to those leaden spouts,
That nought downe vent but what they do receive?
Some fatall fire hath scorcht our fortunes wing,
And still we fall, as we do upward spring:
As we strive upward to the vaulted skie,[1]
We fall and feele our hateful destiny.

In der folgenden Szene V, 1 haben sie den Schauspielerberuf wieder verlassen und sind Musikanten geworden. Über die Gründe sagt *Stud.* folgendes:

Fayre fell good Orpheus, that would rather be
King of a mole hill, then a keysars slave:
Better it is mongst fidlers to be chiefe,
Then at [the] plaiers trencher beg reliefe.
But ist not strange this mimik apes should prize
Unhappy Schollers at a hireling rate.
Vile world, that lifts them up to hye degree
And treades us downe in groveling misery.
England affordes those glorious vagabonds,
That carried earst their fardels on their backes,

Coursers to ride on through the gazing streetes,
Sooping it in their glaring Satten sutes,
And Pages to attend their maisterships:
With mouthing words that better wits have framed,
They purchase lands, and now Esquiers are made.

Unfraglich gehört diese Stelle nach allen Richtungen hin zu den aufschlußreichsten der elisabethanischen Literatur. Es kommt nur darauf an, sie nicht in einem falschen Lichte zu sehen. Das aber tut man, wenn man sie nicht aus ihrem rechten Zusammenhang heraus beurteilt.

Zur Interpretation (s. S. 9—11).

Burbage meint, sie haben ja oft eine gute Idee für die Auffassung einer Rolle. Aber Kempe fährt ihm gleich über den Mund. Er redet Burbage dabei begönnernd mit „Honest Dick" an. Die Art, wie diese Leute auf der Universität Komödie spielen gelernt haben, ist nicht die rechte, meint er. Wenn sie auf die Bühne kommen, so gehen sie stumm bis zum Ende, d. h. an die Rampe vor und da erst sprechen sie und schneiden ihre Gesichter dazu.

Diese Stelle ist sehr auffällig. Sie zwingt zu der Annahme, daß ein solcher Gebrauch in Cambridge in der Tat existierte. Er mußte entstanden sein aus dem Gebrauch der klassizistischen Deklamationstragödie. Tatsächlich scheint die de Wittzeichnung vom Innern des Schwantheaters von London aus dem Jahre 1596 etwas Ähnliches zu zeigen. Es tritt hier ein Mann auf, der durch den Stab als Bote, als typischer „Nuntius" der klassizistischen Tragödie gekennzeichnet wird. Dieser Mann ist im Laufschritt und scheint dem Mittelpunkt der Rampe zuzustreben, von wo er wahrscheinlich sich seiner Botschaft entledigt. Diese Erklärung mag immerhin nur Vermutung sein. Aber wie sollen wir die Verhöhnung akademischer Spielsitte aus dem Munde eines akademischen Dichters auffassen? Ist sie ernst gemeint? Bestand diese Gepflogenheit noch in Cambridge und sollte in diesem Stück verhöhnt werden? Oder hatte sie in der Zeit bestanden, wo lateinische Stücke aufgeführt wurden und war auf englische Universitätsstücke übergegangen, und wurde nun noch in der Vergangen-

heit lächerlich gemacht? Es gibt noch eine andere Möglichkeit, nämlich die, daß der ganze Passus ironisch gemeint und dem Kempe zu seiner eigenen Charakterisierung in den Mund gelegt wäre. So wird es anzunehmen sein. Ganz gewiß scheint mir diese Absicht aber bei der folgenden, der berühmten Shakespeare-Stelle obgewaltet zu haben.

Zur Stellung Kempes in seiner Zeit und seiner Charakterisierung in dem Universitätsstück (s. S. 9 ff.).

Kempe[1] war der Nachfolger Tarletons als Clown und Komiker in der Burbagetruppe. Seine jests und jigs, seine Morristänze und sein Extemporieren hatten ihm eine außerordentliche Popularität im Volk und bei Hof verschafft. Dafür legt namentlich Heywoods „Apology for actors" von 1612 deutliches Zeugnis ab. Kempes „applauded merriments" führt schon der Titel des 1594 gedruckten volkstümlichen Dramas „A knack to know a knave" als reklamemachenden Bestandteil auf. Durch den berühmten neuntägigen Morristanz nach Norwich war seine Volkstümlichkeit noch gesteigert. Aber es kann kein Zweifel darüber obwalten, daß es die Beliebtheit des Clowns war. Anno 1599 hatte er selbst eine Beschreibung seines großen Morristanzes unter dem Titel des „Nine Daies Wonder" verfaßt und sie der Hofdame der Königin, der Mrs. Anne Fitton, gewidmet. Hiervon sagt Brandes schon (S. 404, 548) sehr zutreffend: „Der Ton, in welchem er Mrs. F. dieses echte Gauklerbuch zueignet über das neuntägige Wunder, wie er sein Kunststück selbst betitelt, steht in einem auffallenden Widerspruch zu dem tief untertänigen Tone, den die wirklichen Schriftsteller in ihren Widmungen an Männer und Frauen der Aristokratie anschlagen.[2] Aber eben weil dieser

[1] Vgl. die in Einzelheiten durch die neuere Forschung überholte Einleitung von A. Dyce zu Kempes „nine daies Wonder", London, Camden Society 1840.

[2] In the waine of my little wit I am forst to desire your protection else every Balladsinger will proclaime me bankrupt of honesty . . . To shew my duety to your honourable selfe whose favours (among other bountifull friends) makes me (dispig ht this sad world) iudge my hert corke and my heeles

Mann kein Schriftsteller, sondern nur ein großartiger Spaßmacher ist, kann er sich diesen Ton erlauben, wie denn der berühmte Harlekin Tristano Martinelli aus Mantua wagte, die Königin von Frankreich Gevatterin anzureden und sie ihm mit Gevatter antwortete" (vgl. L. L. Schücking, Die stofflichen Beziehungen etc., S. 61). Immerhin ist der „hochnasige, überhebungsvolle" Ton dieser Vorrede offenbar charakteristisch für unsern Komiker gewesen. Da er, wie gut bezeugt ist, gern in seinen Rollen extemporierte, so mag ihn Shakespeare auch in seinen Worten über den Narren im Hamlet wohl haben treffen wollen.[1] Dessen komische Rollen hatte er nachweislich großenteils gespielt und zur Zeit der Hamletaufführung hatte er gerade die Burbagetruppe verlassen. —

Noch aus einer interessanten Seite fällt auf Kempe Licht: aus den Szenen eines Dramas von 1607: „The Travailes of the three English Brothers Sir Thomas, Sir Anth. Mr. Robert Shirley" in den „works of John Day" ed A. H. Bullen, Chiswick Press 1881, S. 55ff. Hier tritt Kempe auf, von dem das Sloane Mss zu erzählen wußte: multa refert de Anthonio Sherley, equite aurato, quem Romae (legatum Persicum agentem) convenerat. Aber die Szene ist Venedig. Für den Zusammenhang des ganzen Dramas hat die Episode ungleich der im Parnassusstück gar keine Bedeutung. Es soll offenbar nur durch die volkstümliche Figur eine gewisse Belebung geschaffen werden. Kempe wird von Sir Antony gebeten, mit einem italienischen Harlekin eine kleine Aufführung zu veranstalten. Die Vorbereitung dazu — nur um eine solche handelt es sich — gibt dem populären Komiker nun die Gelegenheit, eine Reihe von Zoten und Zweideutigkeiten anzubringen: „tomfoolery" (Ward II, 602) und „low comedy". Als den Verfasser von solchen auch in seinen „berühmten" jigs kannte ihn die gebildete Welt. Ein interessantes Zeugnis dafür legt der des Puritanismus gewiß

---

feathers, so that me thinks I could flye to Rome (at least hop to Rome, as the olde Proverb is) with a Morter on my head.

[1] Vgl. Einleitung Furnivalls zur Hamlet-Quarto II von 1604.

unverdächtige Edw. Guilpin in der schon einmal zitierten fünften Satire des Buches Skialetheia ab. Er beschreibt den unerträglichen Wirrwarr der City und fährt fort:

> But oh purgation! you rotten-throated slaves
> Engarlanded with coney-catching knaves,
> *Whores, Bedles, bawdes and Sergeants filthily*
> *Chaunt Kemps jigge . . .*

(a. a. O., S. 55 ff. Vgl. auch oben S. 62, Z. 8 v. o.).

Wenn wir nun die Ähnlichkeit des Kempeschen Bildes im Return from Parn. mit den so festgestellten Zügen zu ermitteln suchen, so fällt uns sofort auf, wie großschnauzig auch der unbekannte Verfasser des Universitätsdramas den Komiker dargestellt hat. Kein größerer Unterschied möglich als zwischen Burbage und Kempe. Was Burbage sagt, ist stets knapp und sachlich. Als der Studioso die Stelle aus der „Spanish Tragedy" rezitiert hat, antwortet er kurz: „Yho will do well after a while". Als dagegen Philomusus den Gallimathias des Kempe reproduziert hat, entgegnet dieser in komischer Überhebung: thou wilt do well in time if thou wilt be ruled by thy betters, that is by my selfe, and such grave Aldermen of the playhouse as I am.[1] Und in diesem Stile geht seine Unterhaltung fort. Wer kennt nicht Dick Burbage und Will Kempe? Er wiederholt die beiden Namen dreimal hintereinander und versichert, das sei kein Gentleman, der sie nicht kenne. Während Burbage mit den Studenten höflich und achtungsvoll umgeht, ist seine Haltung die des aufgeblasenen Puters. Nach Art witzhaschender Einfaltspinsel verkehrt er sofort den Namen Studioso in Otioso[2] und die Ankömmlinge wollen seinen groß-

[1] Furnivall, Einl. zur Hamlet-Q. II, S. XVII, weist mit Recht darauf hin, daß sich aus dem Inhalt ergibt, wie sich Kempe auch mit komischen Gesichtsverzerrungen produzieren soll. Daher zu Anfang der Stelle: I saw a parasite make faces and mouths of all sorts, *on this fashion.* Und später: *Your face . . .* would be good for a foolish mayor . . . *mark me.*

[2] F. G. Fleay, der neue Deutobold Symbolizetti, sieht einen individuellen Charakterzug (Drayton's) darin, wie es scheint (English Drama II, S. 353).

sprecherischen Ton durch die Frage nach dem deutschen Kaiser und seinen „works in print“ treffen.[1] Vgl. oben S. 10.

Kempe fühlt das nicht heraus. Ganz von oben herab klingt seine Antwort: Ihr seid in Cambridge ohne einen Pfennig und seid „muntere humoristische Dichter; Ihr müßt einen andern Menschen anziehn“[2], ich machte absichtlich einen Abstecher hierher auf meiner letzten Tournee, weil ich Eure Leistungen begutachten wollte. Und das letzte Wort noch, mit dem er sich empfiehlt, heißt: Es ist gute Manier uns zu folgen, Meister Philomusus und Meister Otioso.

Kempe ein verspotteter, kein ernsthafter Kritiker (s. S. 10)..

Vielleicht ist die bisherige Beweisführung nicht überzeugend genug. Es ließe sich einwenden, daß immerhin eine Verulkung Kempes beabsichtigt gewesen sein könne, aber daß sie doch verhältnismäßig harmloser Natur sei und nicht ausschließe, daß durch den Mund des Narren lachende Wahrheiten gesagt würden. Darauf jedoch wäre zweierlei zu entgegnen. Ob die Verulkung Kempes harmlos ist, das ergibt sich im Grunde aus der Meinung der Studenten über ihn. Der schlecht versteckte Hohn in ihren Komplimenten an Kempe ließ sie schon vermuten. Kaum aber haben Burbage und Kempe die Bühne verlassen, da bricht bei Philomusus die ganze Bitterkeit durch: Muß der allererbärmlichste Erwerb uns Rettung gewähren? Müssen wir uns zu solchen bleiernen Dachrinnen machen lassen, die nichts auslassen, was ihnen nicht vorher eingetrichtert ist? Und in der folgenden Szene: Besser in einer Bande Musikanten der erste sein, als zum Tisch des Schauspielers seine Zuflucht nehmen, diesen „mimick apes“. Kein Zweifel, dem ganzen Zusammenhang nach zeigt uns hier der Autor des Stückes sein wahres Gesicht. So

[1] Dyce deshalb mit Recht ‚practical ironical compliment‘ a. a. O. XVII.

[2] Eine merkwürdige Ausgabe ‚humorous poets, you must excuse me‘ s. ‚Nachwort‘ zu ‚Die Unterwerfung of the Humorous Poet‘ von P. Hevesi, Engl. St. 34, S. 201, herausgekommen, deutsch Dyce schon 1841.

denkt er über Burbage und Kempe. Und was ist daran wunderbar? Das ganze Stück ist eine bittere Anklage gegen die Ungerechtigkeit der Welt gegenüber der gelehrten Bildung. Die Graduierten wissen nicht, wo ihr täglich Brot zu finden und die „bleiernen Dachröhren" rühmen sich, daß die Welt von Nord und Süd Geld in ihr Spielhaus bringt.

Ähnliche andere Äußerungen im Return fr. Parn.

Es zwingt nichts — und dieser Punkt ist zu wichtig, um übergangen werden zu können —, diese Stelle in anderm Lichte zu sehen als eine Reihe von ganz ähnlichen, die das Stück in seinem vorherigen Laufe schon aufweist. Da treffen beispielsweise im 1. Stück, 2. Akt die beiden Studenten Pilomusus und Studioso auf ihrer Wanderschaft den Madido. Madido ist ein Säufer, der aus dem Trinken eine Philosophie gemacht hat. Er rät den beiden mit Feuereifer ab, weiter zum Parnaß zu streben: „Der einzig wahre Parnaß ist der dritte Stock in einer Weinkneipe". Da bekommt der poetische Genius seine Inspiration. An den Universitäten bringen sie doch nichts zustande. „A quart (sc. of burnt sacke) will indite manie livelie lines in an houre, while an ould drousie Academicke, an old Stigmaticke, an ould sober Dromeder[1], toils a whole month and often scratcheth his witts head for the bringinge of one miserable period into the worlde!"

Auch diese Stelle war offenbar nur dazu bestimmt, mit freundlichem Lachen aufgenommen zu werden, sie sollte gewiß keinen ernstlichen Tadel der Verse, die an der Universität entstanden, enthalten und sie sollte noch weniger ernstlich das Trinken als Inspiration empfehlen.

Ähnliches zeigt die Rückkehr vom Parnaß, I. Teil. Da tritt ein höchst lächerlicher Modenarr, Renommist und Literaturgönner namens Gullio auf, der sich für Liebesbotschaften und Gelegenheitsverse die Unterstützung von Ingenioso sichert. Wieder charakterisiert sich dieser Flachkopf durch Ausfälle gegen die Produktionen der Universität, die denen Kempes

[1] G. C. Moore Smith Mod. Lang. Rev. III, 142 (Januar 1908), verlangt hier: an ould sober Dromidot in Anlehnung an Pedantius und eine Stelle in Nashe: Strange News.

verwandt sind. So heißt es einmal in seiner mit halbverstandenen gelehrten Zitaten aufgeputzten Rede (Macray, S. 61, 2. Teil IV, sc. 1): „True it is that Ronzarde spake — Thi pecora si pha illupola mangia[1] which I thus translated — Quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam, and thus extempore into Englishe,

What man soever loves a crane
The same he thinkes to be Diane.

A dull universitie's heade woulde have bene a month aboute thus muche!"

Derselbe sagt eine Weile später: „*Youe schollers are simple felowes*, men that never came where ladies growe; I that have spent my life amonge them knowes best what becometh my pen and their ladishipps ears". Schließlich Akt V, Sz. 1, meint derselbe Narr, nachdem ihn seine Dulzinea hat abfahren lassen, zu dem postillon d'amour: „It was youre duncerie wrought me this disgrace, and yet I adorn'd thy seely invention with a prettie wittie Latinn sentence. Hencforthe' I will not norishe any such unlearned pedants. *These universities send not foorth a good witt in an age*! I'le travell to Paris myselfe, and there commence for filius nobilis, and converse noe more with anie of our base English witts, which have somewhat corrupped the generous spirit of my poetrie."

Es ist hier ganz unzweifelhaft klar ersichtlich, daß mit dem Schelten auf die Leistungen der Universität in dem Universitätsstück nur die Person charakterisiert wird, der diese Worte in den Mund gelegt sind. Genau so in unserer Shakespearestelle.

Shakespeare und Ben Jonson in der Stelle im R. fr. P.

Wenn man diese Stelle dafür verwerten will, einen frühen Beleg für größere Beliebtheit Shakespeares als die Jonsons abzugeben, so scheint mir dafür die nötige Unterlage zu fehlen. „Our fellow Shakespeare puts them all downe, I and Ben Jonson too." Hier kann Ben Jonson ebensogut Nominativ als Akku-

[1] Chi pecora si fa, il lupo lo mangia.

sativ sein. Man kann auch nicht sagen, daß für die Auffassung als Objekt die folgende Stelle durchaus maßgebend wäre. Es ist der überaus interessante Passus: „O dieser Ben Jonson ist ein Mordskerl! Er hat Horaz auf die Bühne gebracht, wie er den Dichtern eine Pille gibt, aber unser Kollege Shakespeare hat ihm ein Purgiermittel eingeflößt, daß er seinen ganzen Kredit eingebüßt hat." Es ist dies eine Anspielung auf die Poetasterfehde (vgl. Roscoe Addison Small, the Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called poetasters, Breslauer Forschungen I, 1899). Sie enthält das einzige sichere Zeugnis für das Eingreifen Shakespeares in diese wunderlichen Bühnenkämpfe. Welcher Art Shakespeares Purgiermittel gewesen, ist nicht aufgehellt. Eine Reihe von Forschern erblicken es in Troilus und Cressida, wobei sie Fleay folgen. So kommt Small (S. 170) zum Schluß, daß der Charakter des Ajax als Jonson zu verstehen sei. Freilich biete die erhaltene Fassung offenbar weniger persönliche Satire als das ursprüngliche Stück. (So auch M. J. Wolff II, 53ff.) Andere, wie Lee und Brandes, wollen nur herauslesen, daß Shakespeare dem Jonson in der Popularität den Rang abgelaufen habe, was unfraglich der Bedeutung der Stelle nicht gerecht wird und neuerdings (Aronstein, Engl. St. 34, S. 201 ff.) will man sogar in der ganz neutralen Hamletstelle II, 2, 349 ff. das Purgiermittel erblicken.

Die R. fr. P. und die zeitgenössische Literatur.

Für unsere Untersuchung ist die ganze Frage nur von untergeordneter Bedeutung. Nur eine Seite an ihr berührt sich mit unserm Problem. Man könnte nämlich aus der Erwähnung dieser Vorgänge und ihrer als selbstverständlich vorausgesetzten Kenntnis überhaupt den folgenden Schluß ziehen: der Verfasser der Rückkehr vom Parnaß ist keineswegs ein in akademischen und klassizistischen Anschauungen befangener Pedant. Er ist mit dem Theaterleben der Großstadt genau bekannt, zu genau, als daß er nicht die überragende Bedeutung von Shakespeare begreifen müßte. Infolgedessen wird das hinfällig, was oben über die Bedeutungslosigkeit des Lobes Shakespeares aus Kempes Munde ausgeführt

ist. Aber ein solches Urteil fällen, hieße doch das Kind mit dem Bade ausschütten. Kein Zweifel, die kurze Erwähnung der Theaterfehde ist interessant als Zeugnis dafür, wie bekannt sie im Lande geworden war. Aber dafür liefert ja auch die schon angeführte Hamletstelle einen Beleg. „Eine Zeitlang war kein Geld mit einem Stück zu gewinnen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten." Wer sich irgendwie für das Theater interessierte, der kannte diese Vorgänge. Und der Verfasser unseres Stückes war offenbar über die Literatur des Tages gut informiert. In der 2. Szene des 1. Akts läßt er die zeitgenössischen Dichter Revue passieren und bei dieser Gelegenheit wird auch Shakespeares gedacht.

William Shakespeare
Who loves Adonis love, or Lucre's rape,
His sweeter verse contains hart robbing life,
Could but a graver subject him content,
Without loves foolish languishment.

Diese Vertrautheit erhellt auch aus den Proben, die Kempe und Burbage mit den beiden angehenden Schauspielern anstellen. Studioso muß zitieren:

Who calls Hieronimo from his naked bed?
And &c.

Übrigens ist das Zitat wohl aus dem Gedächtnis genommen, wenigstens sagt der Text der Spanish Tragedy (ed. Schick II, 3, 1):

What outcries pluck me from my naked bed,
And &c.
Who calls Hieronimo?

Auffällig ist dann die närrische Rede Kempes. Er bemerkt vorher zu Philomusus: Ihr Gesicht würde gut passen zu einem närrischen Bürgermeister oder einem närrischen Friedensrichter, passen Sie auf. Ähnlich schickt Burbage dem Zitat aus der „Spanish Tragedy" die Worte voraus: Ich denke, Ihre Stimme würde sich für den Hieronimo eignen und dem späteren Vers aus „Richard III" „Wie gefällt Ihr Gesicht und Ihr Körperbau für Richard den Dritten." Danach würde man

erwarten, daß das Kempesche Zitat etwa Worte des Justice Shallow wären. Tatsächlich sagt das DNB, mit Rücksicht auf die Worte 'a foolish mayor or a foolish justice of the peace' it has been suggested that he created the part of Iustice Shallow. Aber was hier gesprochen wird, davon sagt der Friedensrichter Shallow in Heinrich IV., 2. Teil, und den „Lustigen Weibern" kein Wort, und ebensowenig etwa Dogberry in „Much Ado about Nothing" IV, 2, an den man denken könnte. Man hat deshalb offenbar darin die Rede eines „foolish Mayre" zu erblicken, was auch aus dem Inhalt erhellt. Die Form zeigt gewisse Seiten des Euphuismus karikiert, vorzüglich die gleichförmigen, sich entsprechenden Sätze, die eine so sinnlose und ermüdende Wiederholung desselben Gedankens bringen. Entstammt der ganze Passus einem verlornen Stücke Shakespeares oder Ben Jonsons, dessen frühe Komödien großenteils ungedruckt geblieben sind?

Die folgende und letzte Probe nimmt ersichtlich eine Stelle aus dem Shakespeare zur Unterlage:

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by the sonne of Yorke.

So beginnt Richard III. Übrigens ist auch das Zitat nicht genau und scheinbar nach dem Gedächtnis: es heißt in allen Fassungen:

. . . by *this sunne* of Yorke.

Frühere Auffassungen der R. fr. P.-Stelle (s. S. 11).

Richtig erkannt scheint übrigens die Stelle schon George Chalmers in Malones Shakespeare (by Boswell III, 491) zu haben, denn er erklärt: „Kemp was as illiterate, probably, as he was certainly jocose. The Cambridge scholars laughed at his gross illiterature." Diese Auffassung bekämpft A. Dyce (Kemps Nine Daies Wonder L. 1840, S. XI) heftig. Arber nahm dann in dem Neudruck der Engl. Scholars Library 1879 das Shakespeare-Eulogium durchaus ernst: „A Comedy written by a University pen in December 1601 and addressing itself to one of the most cultivated audiences possible at that time in this country; which thus publicly testifies on the stage, in the characters of Richard Burbadge and William Kempe

(fellow-actors to William Shakespeare and deservedly general favourites) to his confessed supremacy at that date, not only over all University dramatists, but also over all the London professional playwrights, Ben Jonson himself included, must always be an object of interest to all students of England's superlative poet (XIII).

Dazu hat, wie ich sehe, schon 1884 James Bass Mullinger, Cambridge, in der Geschichte der University of Cambridge from 1535—1603 bemerkt (S. 524, Anm.): I must confess, that it seems difficult to me to understand how a scolar like the author of the Return, could have designed that this commendation, coupled as it is with such gross illiterateness should be taken by the audience as expressing his own sentiments. He seems to me rather to wish to convey the notion that Shakespeare is the favorite of the rude half-educated strolling players, as distinguished from the refined geniuses of the university.

Damit ist der Kern der Sache schon bloßgelegt, und es ist erstaunlich, daß ein so gewissenhafter und tiefgründiger Kritiker wie Symmes (1903) die Stelle noch als ernstgemeint auffassen kann (S. 202 ff.). W. Lührs, Die drei Cambridger Spiele vom Parnaß 1598—1603, Kieler Dss. 1900, geht (S. 65 ff. und 86) über die ganze Frage flüchtig hinweg.

Zu der Aufführung des Hamlet an den Universitäten (s. S. 12).

Wie hat man die von der Q. II fortgelassene Mitteilung *also in the two Universities of Cambridge and Oxford* zu verstehen? M. J. Wolf (II, 134) interpretiert sie: „Selbst die beiden Universitäten Oxford und Cambridge, die Sitze des Klassizismus, öffneten dem Trauerspiel bald nach der ersten Londoner Aufführung ihre Pforten". — Nach all der bisher zutage getretenen Abneigung des Klassizismus gegen die romantische Kunst muß diese Auffassung zunächst Bedenken wachrufen. Soll die Pfortenöffnung bedeuten, daß die Londoner Truppe in der Halle eines College zur Aufführung eingeladen wurde? Oder hat man anzunehmen, daß die Studenten selbst das Stück aufführten? Die letztere Ansicht

scheint Margaret L. Lee zu vertreten, die in ihrer Ausgabe des Narcissus (Narcissus, a twelfe Night Merriment a. D. 1602, London 1893, Tudor Library), S. XIII ff., die in Oxforder Colleges gespielten Stücke zusammenstellt und den Hamlet zwischen „Bellum Grammaticale" und „Narcissus" einreiht. Aber das erscheint doch als im höchsten Grade bedenklich. Soweit die an sich durchaus unvollständige Liste ein Urteil erlaubt, ist der Charakter aller andern überlieferten Stücke von dem des Hamlet durchaus abweichend. Die Studenten spielten in erster Linie an der Universität selbstverfaßte lateinische Stücke wie die „Dido" oder die „Rivales" des Dr. Gager. Nebenher gingen eine Reihe lateinischer Stücke, die mehr in das Gebiet der Historie, des heimischen, italianisierenden und pastoralen Lustspiels und der speziellen Schulkomödie gehören (vgl. G. R. Churchill und Wolfgang Keller, Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 34, 1898). Aber die englische Sprache war keineswegs völlig von der Universitätsbühne verbannt. Das Muster eines von einem Akademiker für Akademiker bestimmten satirischen Lustspiels bietet z. B. die oben besprochene Parnaßpilgerung. Hier wie in den andern Fällen ist hervorzuheben, daß man den Autor an der Universität selbst suchen muß. Wenn 1582 Gascoignes Supposes aufgeführt wurden, so ist das wohl nicht mehr der Fall, aber dieses Stück empfahl sich der akademischen Zuhörerschaft als ziemlich wörtliche Übersetzung (vergl. L. L. Schücking, Stoffliche Beziehungen, S. 19 ff.) einer im wesentlichen geschickt auf Plautus und Terenz aufgebauten italienischen Arbeit des schon berühmten Ariosto. Vergebens indes spähen wir die Liste der Universitätsstücke in dieser Zeit bei Fleay und Miss Lee auf die Namen der Londoner Volksdramatiker durch. Denn Samuel Daniel, dessen „Queens Arcadia" 1606 in Oxford gespielt wurde, wird niemand als solchen bezeichnen. Daß man die Kunst dieses Mannes, die soweit vom Volksdrama abwich, für besonders festliche Veranlassungen, wie Aufführungen vor der Königin heranzog, (Ward II, 620 ff.) ist im Gegenteil außerordentlich charakteristisch. Von Kyd oder Marlowe, aber auch von Beaumont und Fletcher und den andern ist gar nicht die Rede. Erst Jonson macht eine Ausnahme. Sein „Volpone" wird in der Tat auf beiden Universitäten zur Darstellung gebracht;

vgl. S. 12. Er hatte von ihr gesagt: „The laws of time, place, persons he observeth || From no needful rule he swerveth" — für diese Bestrebungen hatte die Universität Verständnis gezeigt, dankbar rühmte er nun „the bounty of your act".

Nur eine blinde Voreingenommenheit, die sich den tatsächlichen Verhältnissen verschließt, kann unter diesen Umständen noch daran glauben, daß Shakespeares Hamlet als einziges unter allen Londoner Stücken jener Zeit von den Studenten der beiden Universitäten aufgeführt wäre und aus diesem irrtümlich erschlossenen Faktum neue und wichtige Schlußfolgerungen für Shakespeares literarische Stellung zu ziehen versuchen. — Wenn wir der Notiz der Q. 1 wirklich glauben wollen, so müssen wir sie anders erklären. Die meines Erachtens richtige Erklärung ist auch schon von Fleay gefunden (London Stage 1890). Die Shakespearsche Truppe gastierte gelegentlich oder, wie Lee (S. 39 ff.) will, regelmäßig im Sommer oder Frühherbst in der Provinz. Bei einer solchen Gelegenheit muß Oxford und Cambridge von ihr besucht und — wahrscheinlich neben anderm — der Hamlet gespielt worden sein. (Vgl. über das Repertoire noch H. Maaß, Äußere Geschichte der Englischen Theatertruppen 1559—1642. Bangs Materialien, Band XIX, S. 83 ff.) Über die Gesetze der Universität und das Verbot der common plays, publick shews, interludes, comedies and tragedies in the English tongue durch Dekret im zweiten Jahr von König Jacobs Regierung vgl. Mullinger a. a. O., S. 429; es ist wahrscheinlich oft durchbrochen worden, vgl. S. 13 oben. Schon 1575 und dann 1593 wurde übrigens der Vice-Chancellor erinnert, daß alle „plays, or enterludes of common players" im Kolleg selbst oder der anliegenden Stadt verboten seien, vgl. Collier, History of Engl. Dram. Poetry, London 1831, und Thompson a. a. O., S. 93 ff.

Zu Drummond (s. S. 13)

vgl. David Masson, D. of H. The Story of his Life and Writings, London 1873, und vgl. David Laing, A Brief Account of the Hawthornden Manuscripts in der Archaeologia Scotica vol. IV. Edinb. 1857 (nicht, wie bei Ingleby steht, 1831/32!). Die Liste der von ihm gelesenen Bücher erstreckt

sich über die Jahre 1607—1614. Die ausländische Literatur nimmt in ihr einen außerordentlich großen Raum ein, namentlich — wie sich von selbst versteht — während seines Auslandsaufenthalts. Aber auch nach seiner Rückkehr ist der Prozentsatz fremdsprachiger Bücher erstaunlich hoch. Anno 1609 führt er 13 englische Bücher neben 15 französischen und 2 englischen Übersetzungen auf. Nicht weniger als fünf Werke von Ronsard sind unter seiner Lektüre.

Anno 1610 vermerkt er sieben berühmte italienische Werke, daneben nur je ein englisches, lateinisches und französisches Buch.

Anno 1611 ist die Zahl der Werke fremdländischen Ursprungs ungefähr das Fünffache der einheimischen, während 1612 zehn englische Bücher zwei französischen und sechs italienischen gegenüberstehen. 1613 liest er sechs Werke in italienischer, vier in französischer und zwei in lateinischer Sprache, daneben zehn englische. Im letzten Jahre 1614 werden wiederum nur drei englische Werke unter im ganzen 18 Büchern aufgeführt.

Diesen Verhältnissen entspricht die Zusammensetzung seiner Bibliothek, in der sich i. J. 1611 im ganzen finden:

spanische Bücher 8, hebräische 11, griechische 35, italienische 61, französische 120, lateinische[1] 164 (darunter 55 Dichter), englische 50!

Schon diese Bevorzugung ausländischer Literatur durch die englische Bildung muß uns in Erstaunen setzen. Denn es ist nicht gut anzunehmen, daß Drummond englische Werke, die er gelesen, beiseite läßt. Sind doch seine Aufzeichnungen im ganzen so sorgfältig gehalten, daß er es selbst vermerkt, wenn er ein Buch zweimal gelesen, wie das bei Sir John Davies' „Nosce te Ipsum“ und andern der Fall.

Shakespeares geschieht nur im Jahre 1606 Erwähnung. Da notiert Drummond:

Romeo and Julieta, tragedie.
Loves Labors Lost, comedie.

[1] Dazu die unzureichende Bemerkung Laings: An additional list, chiefly of classics or miscellaneous *Latin* authors containing 103 books.

The Passionate Pilgrime.
The Rape of Lucrece.
A Midsommer Nights Dreame, comedie.

Den drei Shakespeareschen Theaterstücken stehen gegenüber: Orlando Furioso, comedie (Robert Greenes Werk); The Malcontent, comedie (von Marston 1604); Dekkar's part of the Kings Entrance in London (The Magnificent Entertainment on King Iames' passage through London von 1604, Ward II, 454); Doctor Dodipol, comedie (The Wisdome of Doctor Dodypoll 1600, ed. Bullen); Alphonsus historie, comedie (Robert Greene's Comicall History of A King of Arragon, zuerst gedruckt 1599); The Tragedie of Locrine (zuerst gedruckt 1595).

Als Besitzstand der Bibliothek von 1611 figuriert:

Venus and Adon. by Schaksp.
The Rap of Lucrece, idem
. . . . . .
The Tragedie of Romeo and Julieta
. . . . . .
A Midsumers Night Dreame.

Das erste Werk war wahrscheinlich schon vor 1606 gekauft und gelesen. Bei Romeo und Julia gibt er den Preis an, es kostet 4 d. —

Dagegen gelesene andere Theaterstücke wie No Body, comedy (wohl Nobody and Somebody, Ward I, 436); Sir Gyles Gooscape, comedie (gedruckt 1606, Ward II, 412); A Mad World, comedie (wohl: A Mad world, my Masters, von Middleton, gedruckt 1608, Ward II, 518); The Ile of Gools, comedie (The Ile of Guls, gedruckt 1606, Ward II, 595); Liberalitie and Prodigalitie, comedie (??); Marstons Parasitaster (gedruckt 1606). Diese sechs Stücke verzeichnet das Register allein für 1609. Das zweitfolgende Jahr weist dann die Lektüre von Marstons Sophonisbe auf, die 1606 gedruckt ist. (Die Liste hat: The Death of Sophonisba by D. M. Der Buchstabe D scheint für I verschrieben.) Aber sonstige Stücke der Londoner Volksbühne finden sich nicht eingetragen. Auch Jonsons Stücke suchen wir vergebens. Nun könnte man darin vielleicht einen Zufall wittern. Indes Raubdrucke wie die der

Shakespeareschen Stücke mußten in der Provinz ebensogut wie die andern erhältlich sein. Möglicherweise waren die Komödien des Jahres 1609 auf der Durchreise in London gelesen, warum nicht solche von Shakespeare auch?

Sir William Alexander und Drummonds Beziehungen zu ihm (s. S. 16ff..).

Schon 1606 bringt die Liste Menstres Aurora. Anno 1611 heißt es abermals: Menstries Workes, 4 Tragedies. Aurora. — Anno 1613: S. W. A. Doomsday, und im Katalog der Bibliothek von 1611 Menstries Tragedies. 2 s. Ing.

William Alexander of Menstrie, nachmals Knight and Baronet Sir William, dann Viscount Stirling und Earl of Stirling, war fünf Jahre älter als Drummond, das Haupt der schottischen Dichter, die ihre Mundart mit der englischen Dichtersprache vertauscht hatten, und genoß in England das unbestrittene Ansehen, an der Spitze der schottischen Literatur zu stehen. Drummond lernte ihn 1614 persönlich kennen. Von diesem Augenblick an steigerte sich Drummonds Bewunderung des Mannes und seiner Werke ins außerordentliche. Es ist sicher, daß das große Gedicht dieses „most excellent spirit and rarest gem of our North" genannt „Doomsday" Tasso und den derzeit hochgeschätzten Franzosen Du Bartas schlägt, und der Gedanke der Freundschaft mit einem so ausgezeichneten Dichter und Menschen läßt nicht nach, ihn mit Genugtuung und Stolz zu erfüllen. Es versteht sich von selbst, daß in die außerordentliche Wertschätzung der Werke Alexanders dessen Tragödien mit einbegriffen sind. Sie sind klassizistisch und also nach dem Urteil der Zeit kunstvoller. Diese Wertschätzung äußert sich auch charakteristisch darin, daß man bei der Nennung von Komödie und Tragödie der Volksbühne den Namen des Autors vielfach schlechthin fortläßt, wie es auch Manningham tut.[1] Es ist durchaus kein Zufall

[1] Der Student John Manningham am Middle-Temple trägt am 2. Februar 1601 die Komödie Twelve Night in sein Tagebuch mit einer beifälligen Skizzierung des Inhalts ein. Siehe oben S. 95. Den Autor zu zitieren, hält er gar nicht der Mühe wert.

sondern ein Urteil, wenn Drummond in der Liste seiner englischen Bücher einträgt: „Hero and Leander, by Marloe and Chapman" usw. „Venus and Adon. by Shaksp. The Rap of Lucrece, idem" aber später einfach: „The Tragedie of Romeo and Julieta" und „A Midsumers Night Dreame". Der Grund liegt gewiß nicht in der großen Bekanntheit der betreffenden Dramen, denn die Epen waren viel berühmter, sondern in denselben Ursachen, die auch bei der ähnlichen Eintragung der andern Komödien teilweise anonymen Ursprungs mächtig waren.

Die klassizistische Form bei William Alexander ist ganz unverkennbar.[1] Die Handlung in dreien seiner vier Stücke, Darius, Cäsar und der Tragödie von Alexandria, gehört bis zur Katastrophe der Vorgeschichte an. Sie ist außerordentlich ärmlich und wenig verästelt. Die Ereignisse tragen sich meist hinter der Szene zu und selbst die Katastrophe wird meist durch ein wesenloses Individium, genannt Nuntius, berichtet. Die Anzahl der Personen ist ganz beschränkt, „nur selten ist es der dritten oder vierten Rolle erlaubt, ins Gespräch einzugreifen und dies geschieht nur in Form ganz kurzer, vorübergehender Bemerkungen". „Der Akt besteht aus einer, meist aus zwei Szenen." Der Monolog nimmt wie im Senecistischen Drama, eine überwiegende Ausdehnung namentlich für die Exposition an. Die Einheit des Orts ist in der Mehrheit der Tragödien vorausgesetzt. Die Charakterzeichnung der Figuren, namentlich die Charakterenthüllung durch ihre Reden ist vernachlässigt zugunsten rhetorischer Deklamation, pedantischer Moralbetrachtungen, gelehrt-mythologischer Anspielungen und lehrhafter Sentenzen. Die Charaktere sind im allgemeinen auf einen einfachen Grundzug gestellt, soweit sie nicht völlig blaß erscheinen. Der Chor nimmt zumeist Betrachtungen des Dialogs wieder auf.

Solcher Art war die Kunst Sir William Alexanders. Beumelburg a. a. O., S. 16 ff., will ihre Beliebtheit ausschließlich auf die guten Beziehungen des Verfassers zu König Jacob zurück-

[1] Vgl. die kritische Studie über ihn von Hugo Beumelburg, Halle, Dss. 1880.

führen. Die zahlreichen Auflagen jedoch zeigen, daß der Kreis ihrer Leser ein bei weitem größerer war. Die „Tragedie of Darius" erschien 1603 und schon im Folgejahre mit „Krösus" zusammen unter dem Titel: „The Monarchicke Tragedies" von neuem. Nachdem „Julius Cäsar" und die Alexandrinische Tragödie 1604 und 1605 herausgekommen waren, vereinte eine Quarto von 1607 die vier als „Monarchicke Tragedies". Eine dritte Ausgabe mit diesem Titel erschien 1616 und die Folio von 1637 bietet sie noch einmal dar.

Der Urtext der Briefstelle Drummonds an Drayton (s. S. 17).

„*Your great learning first bred in me admiration, then love* ... ... Whatever I can say of you is far under your ingine and virtue. So far as I can remember of our Vulgar Poesy none hath done better, or can do more, and from none can we expect more." (Masson a. a. O., S. 82, mit Korrektur einer Fehlschreibung bei Laing: Archaeologia Scotica a. a. O., S. 90.)

Ein weiteres Shakespearezitat Drummonds (s. S. 17).

In hinterlassenen Papieren des schottischen Dichters findet sich eine Zusammenstellung, betitelt „Character of Several Authors" bestehend aus lose aneinandergeknüpften Bemerkungen über die Dichter seiner Zeit. Da von *Sir* William Alexander und Shakespeare als noch Lebendem(?) darin die Rede, setzt Masson sie in die Jahre 1613—1616. Nur der Anfangstermin wird indes Anspruch auf absolute Richtigkeit erheben können. Es heißt in diesen Aufzeichnungen:

„The Authors I have seen on the subject of Love are the Earl of Surrey, Sir Th. Wyatt (whom, because of their antiquity, I will not match with our better times), Sidney, Daniel, Drayton and Spenser. He who writeth *The Art of English Poesie*[1] praiseth much Raleigh and Dyer, but their works are so few that are come to my hands I cannot well

[1] Vgl. oben. Das Buch Puttenhams wird 1612 als gelesen vermerkt.

say anything of them. The last we have are Sir William Alexander and Shakespeare, who have lately published their works. Constable, saith some, hath written excellently; and Murray, with others, I know, hath done well, if they could be brought to publish their works; but of secrets who can soundly judge? The best and most exquisite poet of this subject, by consent of the whole senate of poets, is Petrarch ..." Es folgt dann noch ein spezifiziertes Lob von Sidney, Alexander, Daniel, Spenser, Donne, ein längerer Passus über Drayton und schließlich noch eine rühmende Bemerkung über Sylvester und Hudson (Masson, S. 80ff.). Da hier ersichtlich nur an Shakespeares Epen (und Sonette?) gedacht ist, kommt die Stelle für uns nicht weiter in Frage. Die Zusammenstellung mit Alexander ist in Drummonds Sinn ehrenvoll, daß andrerseits nur Shakespeares Name genannt wird, ist kein Zeichen besonderer Wertschätzung.

Websters Dedikation des „White Devil" 1612 (s. S. 18ff.).
(Vgl. Ingleby-Smith, S. 100.)

Detraction is the sworne friend to ignorance: For mine owne part I have ever truly cherisht my good opinion of other mens worthy Labours, especially of that full and haightned stile of Maister Chapman: The labor'd and understanding workes of maister Johnson: The no lesse worthy composures of the both worthily excellent Maister Beaumont & Maister Fletcher: And lastly (without wrong last to be named), the right happy and copious industry of M. Shake-speare, M. Decker, & M. Heywood, wishing what I write may be read by their light: Protesting, that, in the strength of mine owne judgement, I know them so worthy, that though I rest silent in my owne worke, yet to most of theirs I dare (without flattery) fix that of Martiall — non norunt, Haec monumenta mori.

Die Bemerkung Websters erscheint um so wichtiger, da sie als Äußerung eines Mitdramatikers einzigartig ist, denn Marstons Bemerkung in der „Scourge of villany", Bullen, S. 372ff., Satire XI (Humours), ist von Symmes a. a. O., S. 194, works III, ausnahmsweise mißverstanden. *He* writes, *he* rails

usw. dort ist nicht Shakespeare, sondern der von der Phraseologie der Theaterstücke lebende Liebhaber.

Zu Drayton über Shakespeare (s. S. 19ff.).

Vgl. jetzt J. E. Spingarn, Critical Essays of the 17. century, vol. I, Oxford 1908, S. 134ff. Aus der Gedichtsammlung von 1627: „To my most dearly-loved friend Henry Reynolds, Esq.; of Poets and Poesie". Er erinnert in der Einleitung an die vielen gemütlichen gemeinsam am Kamin verbrachten Stunden, wo die beiden von diesem und jenem sprachen:

> Spoke our own verses 'twixt ourselves, if not
> Other mens lines, which we by chance had got,
> Or some Stage pieces famous long before,
> Of which your happy memory had store;
> And I remember you much pleased were,
> Of those who lived long agoe to heare,
> As well as of those, of these latter times,
> Who have inricht our language with their rhimes . .

Er wirft dann einen Rückblick auf die ersten Regungen seines poetischen Ehrgeizes in den Knabenjahren, um darauf die großen englischen Dichter Revue passieren zu lassen.

„Noble Chaucer", den ersten, der den Schatz der Musen erschlossen, „honest Gower", der es ihm nicht entfernt gleichtun konnte, „princely Surrey und Wyatt", noch mit Ehrfurcht genannt; Brian, der einen Anteil an ihrem Ruhm hat, Gascoine und Churchyard „great Meterers" zu ihrer Zeit und doch bald übertroffen. „Grave moral Spenser" trat dann auf den Plan —

> Then whom I am perswaded there was none
> Since the blind Bard his Iliads up did make,
> Fitter a taske like that to undertake,
> To set down boldly, bravely to invent,
> In all high knowledge surely excellent.

Mit der größten Ehrfurcht wird dann Sidneys Name genannt:

The noble Sidney, with this last arose,
That Heroe for numbers and for Prose,
That throughly pac'd our language, as to show
The plenteous English hand in hand might go
With Greeke and Latine, and did first reduce
Our tongue from Lillies writing then in use,
Talking of Stones, Stars, Plants, of fishes, Flies,
Playing with words, and idle Similies;
As th'English Apes and very Zanies be
Of every thing that they doe heare and see,
So imitating his ridiculous tricks,
They spake and writ all like meer lunatiques.

Then Warner, though his lines were not so trim'd
Nor yet his Poem so exactly lim'd
And neatly joynted but the Critick may
Easily reproove him, yet thus let me say
For my old friend, some passages there be
In him which I protest have taken me
With almost wonder, so fine, cleere, and new,
As yet they have bin equalled by few.

Neat Marlow bathed in the Thespian springs
Had in him those brave translunary things,
That the first Poets had, his raptures were,
All ayre, and fire, which made his verses cleere,
For that fine madness still he did retaine,
Which rightly should possesse a poet's braine.
And surely Nashe, though he a Proser were,
A branch of Lawrell yet deserves to bear,
Sharply Satirick was he, and that way
He went, since that his being, to this day
Few have attempted, and I surely thinke
These words shall hardly be set downe with inke,
Shall scorch and blast so as his could, where he
Would inflict vengeance; and be it said of thee
Shakespeare, thou hadst as smooth a Comick vaine,
Fitting the socke, and in thy naturall braine,
As strong conception, and as Cleere a rage,
As any one that trafiqu'd with the stage.

Amongst these Samuel Daniel, whom if I
May speake of, but to sensure doe denie,
Onely have heard some wisemen him rehearse,
To be too much Historian in verse:
His rhimes were smooth, his meeters well did close,
But yet his maner better fitted prose.
Next these, learn'd Johnson, in this List I bring,
Who had drunk deepe of the Pierian spring,
Whose knowledge did him worthily prefer,
And long was Lord here of the Theater,
Who in opinion made our learn'st to stick,
Whether in Poems rightly dramatique,
Strong Seneca or Plautus, he or they,
Should beare the Buskin, or the Sock away.

Er kommt dann auf die bekannten Übersetzer seiner Zeit, „reverend Chapman", Silvester, der du Bartas übertragen, „dainty Sands", der sich mit Glück am Ovid versucht, und geht dann zu einem begeisterten Lob der beiden Schotten über, die ihm auch persönlich teuer sind:

So Scotland sent us hither, for our owne
That man whose name I ever would have knowne,
To stand by mine, that most ingenious knight,
My Alexander, to whom in his right,
I want extremely, yet in speaking thus
I do but shew the love, that was 'twixt us,
And not his numbers, which were brave and hie,
So like his mind was his cleare Poesie;
And my deare Drummond, to whom much I owe
For his much love, and proud I was to know,
His poesie, for which two worthy men,
I Menstry still shall love, and Hawthorne-den
Then the two Beamonts and my Browne arose,
My deare companions whom I freely chose
My bosome friends; and in their severall wayes,
Rightly borne Poets, and in these last dayes,
Men of much note, and no lesse nobler parts;
Such as have freely tould to me their hearts,

As I have mine to them; but if you shall
Say in your knowledge, that these be not all
Have writ in numbers, be inform'd that I
Only myself, to these few men doe tye,
Whose workes oft printed, set on every post,
To publique censure subject have bin most;
For such whose poems, be they nere so rare,
In private chambers that incloister'd are,
And by transcription daintyly must goe,
As though the world unworthy were to know,
Their rich composures, let those men that keepe
These wonderous reliques in their judgment deepe,
And cry them up so, let such Peeces bee
Spoke of by those that shall come after me,
I pass not for them: *nor doe meane to run*
In quest of these, that them applause have wonne
Upon our Stages in these latter dayes,
That are so many, let them have ther bayes
That doe deserve it; let those wits that haunt
Those publique circuits, let them freely chaunt
Their fine Composures, and their praise pursue,
And so, my dear friend, for this time adue.

Für das Zurücktreten des Dramas ist es noch zu beachten, daß in den Schlußzeilen der Dichter den Gedanken etwas unwillig ablehnt, sich mit ihm auseinanderzusetzen. „Laß meinetwegen die Dramatiker den Lorbeer tragen, die ihn verdienen."

Die Popularität und Wirkung der Shakespeareschen Dramen (s. S. 21)

reflektiert auch aus Southwell 1594 (?), Wily Beguiled (1596) und der Erwähnung von „Loves Labour Lost" durch R. Tofte 1598, vgl. [Ingleby-Smith, S. 14, 19, 25. Sofern in solchen Stellen, die sich namentlich in späterer Zeit sehr mehren, keine kritische Stellungnahme hervortritt, scheiden sie aus der vorliegenden Untersuchung aus. Dahin gehören Greene und Nashe.

Das erste Zeugnis für die Wirkung von Shakespeares Kunst im Theater nämlich entspringt — eine eigentümliche Fügung —

neidischer Gegnerschaft, es sind die Worte Robert Greenes: (1592) „There is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tygers heart wrapt in a Players hide* supposes he is as well able to bumbast out a blanke verse as the best of you: and being an absolute *Johannes factotum* is in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrie (vgl. Greenes Groats-worth of Wit etc. in New Shakspere Society Series IV Shakspere Allusion-Books Part I ed. by C. M. Ingleby, London 1874, und die Bedenken über die angebliche Ehrenerklärung Chettles bei Sarrazin, Shakespeare-Jahrbuch 1906, für das Zitat: Shakespeares Henry VI, 3. Teil, 1. Akt, Sz. 4).

Von dem starken Erfolg des Szenenerschütterers legt dann auch die berühmte Notiz von Thomas Nashe Zeugnis ab (Pierce Pennilesse, vgl. Shakespeare's Centurie of Prayse by C. M. Ingleby 2. ed. by L. T. Smith, London 1879, S. 5), die nicht weniger als „ten thousand spectators at least (at severall times)" über den toten Talbot weinen läßt.[1] Daß sich unter ihnen John Weever nicht befand, ergibt sich deutlich aus dessen eigentümlicher Unkenntnis der Shakespeareschen Dramen, verewigt in dem Sonett von etwa 1595 (ebenda S. 16). Nachdem er über Venus und Adonis sowie Lucrezia gesprochen, fährt er fort:

> Romea-Richard (so!); more, whose names I know not,
> Their sugred tongues, and power attractive beuty
> Say they are Saints, althogh that Sts they shew not
> For thousands vowes to them subjective dutie:
> They burn in love thy children Shakespear het them,
> Go, wo thy Muse more Nymphish brood beget them.

Daß der Verfasser dieser Verse sich später mit seiner „tender-blushing youth" für sie entschuldigte, war nicht mehr als billig.

Vorrede Scolokars 1604 (s. S. 21).

Im Jahre 1604 erschien das Gedicht: Daiphantus or The Passions of Love. Comical to read, but Tragical to act: as

[1] Falls dieses Stück, Heinrich VI., 1. Teil, von Shakespeare war, worüber die Meinungen bekanntlich auseinandergehen.

full of Wit, as Experience, by An. Sc. Gentleman. Whereunto is added, The Passionate Man's Pilgrimage. London, Printed by T. C. for William Cotton.[1]

Diese kuriose Geschichte mehrerer Leidenschaften trägt eine humoristische Vorrede an der Spitze, die sich an „the Mighty, learned, and ancient Potentate *Quisquis*" wendet, „or to the Reader". Sie erörtert die Frage, wie eine Epistel an den Leser beschaffen sein müßte, um ihren Zweck zu erreichen. Nach einigen mehr oder minder witzigen Vergleichen meint der Verfasser:

It should be like the never-too-well-read Arcadia, where the Prose and Verse, Matter and Words, are like his [Sidney's] Mistress's eyes! one still excelling another, and without corrival! or to come home to the vulgar's element, like friendly Shakespeare's Tragedies, where the Comedian rides, when the Tragedian stands on tiptoe. Faith, it should please all, like Prince Hamlet. But, in sadness, then it were to be feared, he would run mad. In sooth, I will not be moonsick, to please! nor out of my wits, though I displease all! What? Poet! are you in Passion, or out of Love? This is as strange as true.

Zur Erklärung dieser wunderlichen Stelle steht uns keinerlei persönliche Kenntnis von ihrem Verfasser zur Seite. Es ist nichts von ihm überliefert. Die Vermutung des DNB aus dem „friendly Shakespeare", daß er mit Shakespeare persönlich bekannt gewesen sein könnte, steht auf schwachen Füßen, da friendly = gentle sein kann. Die Vorrede enthält die Bemerkung am Schluß, daß die Druckfehler nur vorhanden, weil der Autor tot oder (so!) außerhalb der City sei. Danach wäre sie von jemand anders in des Autors Namen verfaßt. Aber der Gallimathias dieser Vorrede erlaubt es nicht, sie ernst zu nehmen. Ihre Wichtigkeit liegt in ihrem Bezug auf Shakespeare. Seine und Sidneys Werke werden als die erstrebenswerten Muster von Popularität hingestellt. Aber zwischen beiden wird doch zugleich eine scharfe Grenze gezogen. Die

[1] Jetzt am zugänglichsten in: An English Garner. — Some longer Elizabethan Poems with an introduction by A. H. Bullen, Westminster 1903, S. 363 ff.

berühmte Arcadia, der das Beiwort never-too-well-read gegönnt wird, ist ja große Kunst, die in allen, den höchsten und den gelehrtesten Kreisen geliebt und bewundert wird. Ehe er ihr die Kunst Shakespeares beizugesellen wagt, schreibt er ein: *or to come home to the vulgar's element* ... „oder auf das volkstümliche Element zu wirken". Und von den Shakespeareschen Tragödien wird dann gesagt, daß in ihnen „der Komödiant reitet, wenn (während?) der Tragöde auf den Zehen steht". Die Erklärung dieses eigentümlichen Ausdrucks ist nicht leicht. „To ride" bei Shakespeare selbst kann heißen „to have free play", „to practise at will"; zu „to stand on tiptoe" vgl. Halls Satiren (s. unten) „too popular is tragic poesy, *straining his tip-toes* for a farthing fee", und „Rückkehr vom Parnaß", Macray 124, 1389 my high tiptoe strouting poesie und 95, 509 „a tiptoe, strouting poesy". Darnach scheint die vielleicht ungezwungenste Erklärung zu sein: wo der Komödiant auf hohem Roß sitzt, während der Tragöde auf dem Kothurn geht. Aber wie man diese Worte auch interpretieren mag, unfraglich wird hier auf die Stilmischung angespielt, die der Klassizist dem Volksdramatiker so sehr verargte, die Einstreuung komischer Partien in das tragische Schauspiel.

„Wahrhaftig, sie sollte allen gefallen, wie Prinz Hamlet", fährt er fort, um den albernen Scherz anzuknüpfen: dann müßte sie ja aber auch verrückt werden. So interessant die Bemerkung ist, daß Hamlet allen, also scheinbar auch den Verehrern der Arcadia gefallen habe, darf man doch nicht zu viel Gewicht auf sie legen, da sie in diesem wenig ernsthaften Zusammenhang steht. Immerhin ist sie im Verein mit dem nachfolgenden Vergleich des Helden Daiphantus (a. a. O., S. 393) ... „puts off his clothes! his shirt he only wears! Much like mad Hamlet, thus, as Passion tears" ein wichtiger Beleg für die auch sonst überlieferte besondere Popularität gerade der Hamletfigur.[1]

[1] Viel zitiert ist für sie eine Notiz von Gabriel Harvey: „The younger sort take much delight in Shakespeare's Venus and Adonis; but his Lucrece, and his tragedy of Hamlet, Prince of Denmarke have it in them to please the wiser sort. 1598", aber diese ganze Eintragung ist höchst verdächtig.

Zu Lodge und Guilpin (s. S. 21).

Es könnte im Gegensatz dazu immerhin auffällig erscheinen, daß in einem Buch wie Th. Lodge's „Wits Miserie and the worlds madnesse" von 1596 (Th. L. Complete works ed. Gosse, Glasgow 1878—82) von Shakespeare gar nicht die Rede ist. Die „Divine wits" werden aufgeführt:

> Lilly, the famous for facility in discourse:
> Spenser, best read in ancient Poetry:
> Daniel, diligent and formall:
> Th. Nash, true English Aretine.

Aber man muß demgegenüber nicht aus dem Auge verlieren, daß die literarische Bedeutung namentlich der beiden erstgenannten schon lange vor Shakespeares Auftreten anerkannt war und andere Dramatiker überhaupt nicht aufgeführt werden. Ebensowenig kann Shakespeares Nichterwähnung in Edw. Guilpins Satiren von 1598 befremden. Daß dort in der Satire VI (Neudruck S. 63 ff.) Chaucer, Gower, Daniel, Markham (wegen Thyrsis and Daphne? Fleay II, 58), Drayton und Sidney aufgeführt werden, wie Ingleby (S. XII) bemerkt, beweist nur, daß er dem Epiker Shakespeare nicht eine so hohe Stellung einräumte wie viele andere seiner Zeitgenossen. Daß der Dramatiker nicht erwähnt wird, kann bei der scharfen Trennung von dramatischer und sonstiger Poesie und der Überordnung der letztern nicht Wunder nehmen. Im übrigen

---

Steevens (Ed. of Sh. 1766) will sie auf einem leeren Blatt in Speghts Chaucer gesehen haben, der 1598 erschien. Das Buch gehörte dann dem Bischof Percy, mit dessen Bibliothek es wahrscheinlich 1780 verbrannte. Das Datum 1598 ist auf alle Fälle unmöglich, da der Hamlet derzeit noch gar nicht existierte. Malone und die Clarendon Press-Ausgabe von Shakespeare setzen die Bemerkung deshalb später an. Man tut jedenfalls gut, ihr nicht zu viel Vertrauen zu schenken. Die angeblichen Shakespeare-Anspielungen in Harvey's „Third Letter" (1592, Allusion-Book I, S. 130, 148) sind aus der Luft gegriffen. Vgl. noch Ingleby-Smith a. a. O., S. 30.

richtet sich Guilpins Urteil wohl nicht gegen Shakespeare, sondern höchstens gegen die ganze Volksbühne seiner Zeit.

Zu Allot und Bodenham (s. S. 21 ff.).

Es handelt sich um die vielzitierte Anthologie, genannt „Englands Parnassus" von 1600, die man dem Robert Allot zuschreibt. In dieser für ein größeres Publikum bestimmten umfangreichen Sammlung ist Shakespeares Name nicht weniger als 97 mal vertreten. Es wirft ein eigentümliches Licht auf Allots Arbeitsmethode, daß sich sechs Zitate als fälschlich Shakespeare zugewiesen herausgestellt haben, vgl. L. T. Smith bei Ingleby, die auf Colliers Ausgabe in den „Seven English Poetical Miscellanies" 1867 fußt. Von höchstem Interesse sind die drei angeblichen Zitate aus Shakespeares Werken ebenda, deren Quelle nicht ermittelt ist, im Original stehen sie auf S. 109, 178 und 191, in der mir vorliegenden Ausgabe T. Park's „Heliconia" vol. III, London 1815 auf S. 132, 215, 230. Trotz gegenteiliger Versicherung der L. T. Smith ist das zweite Zitat S. 435 von ihr unvollständig zitiert. Es heißt:

> Love alwaies doth bring forth most bounteous deeds,
> And, in each gentle heart, desire of honor breeds.
> True love is free, and led with selfe delight,
> Ne will in forced be with masterdome or might.

Allein 63 dieser Zitate stammen aus „Venus und Adonis" und Lucrezia. Von den übrigen 28 sind 13 aus „Romeo und Julia", die übrigen aus Richard II. (6), Richard III. (5), Heinrich IV., 1 (2) und der Verlornen Liebesmüh' (2). Wenn wir von den verschiedenen Teilen von Heinrich VI. und von Titus Andronicus absehen, so waren die angezogenen Stücke in der Tat die einzigen von Shakespeare, die dem Verfasser der Anthologie zur Zeit seiner Zusammenstellung im Druck vorliegen konnten. Der „Sommernachtstraum" und der „Kaufmann von Venedig" z. B. sind erst 1600 zum erstenmal in einer Quarto erschienen. — (Vgl. Lee, S. 301 ff.) Selbstverständlich wird Spenser bei weitem öfter zitiert, er und Drayton eröffnen gleich das Werk.

Interessant ist die Behandlung der übrigen Volksdramatiker. Wir müssen im Auge behalten, daß eigentlich nur die älteren in Frage kommen, da die jüngere Generation erst eben auf den Plan getreten ist.

Marlowes Stücke sind überhaupt nicht angezogen.

Marston, Middleton, Drayton, Chapman sind als Dramatiker gleichfalls nicht erwähnt.

Thomas Kyd's „Tragedy of Cornelia" wird 22mal angeführt, 2 mal Stellen Kyds unbekannter Herkunft.

Greene & Lodge's „Looking Glass for London & England" 5 mal.

James IV 4 mal.

6 Zitate ohne Angabe woraus.

1 Zitat überhaupt unsicher, nur im „Parnassus" gefunden.

Robert Greene: Orlando Furioso 4 mal.

Friar Bacon and Friar Bungay 3 mal.

Ben Jonson: Every Man out of his humour 7 mal.

6 mal ohne Angabe woraus.

Th. Dekker: Old Fortunatus 14 mal.

5 mal ohne Angabe woraus.

(Die Zahlen sind von Frl. M. Embden der auf deutschen Universitätsbibliotheken leider nicht vorhandenen Ausgabe des „Parnaß" von Collier in den „Seven English Poetical Miscellanies" [1867] entnommen, der fast alle Zitate näher bestimmt hat. Die Originalausgabe versieht jedes nur mit dem Verfassernamen.)

Da die Arbeit, in Bodenhams „Belvedere" die Zitate zu lokalisieren, bisher nicht getan ist, so kann nur von der Einleitung die Rede sein. (Vgl. Bodenhams „Belvedere or the Garden of the Muses", reprinted from the original edition of 1600, printed for the Spenser Society 1875, publications of the Spenser Society, issue No. 17.) Sie beschreibt sehr charakteristisch den Inhalt: ... Concerning the matter and qualitie of these excellent flowres, thou seest that they are most learned (so!) grave and wittie sentences; each line being a severall sentence, and none exceeding two lines at the uttermost ... These flowres had their first springing ... first

out of many excellent speeches spoken to her Majestie, at Tiltings, Triumphes, Maskes, Shewes, and devises perfourmed in prograce: as also out of divers choise Ditties sung to her; and some especially, proceeding from her owne most sacred selfe ... likewise out of privat Poems, Sonnets, Ditties, and other wittie conceits, given to her Honorable Ladies, and vertuous Maids of Honour; according as they could be obtained by sight, or favour of copying, a number of most wittie and singular Sentences.

Ferner Werke des Königs Jacob I. selbst.

Dann von den „right Honourable persons following“:

Thomas, Earl of Surrey | The Lord Marquesse of Winchester | Mary Countesse of Pembroke | Sir Philip Sidney.

Außerdem von den „Noble personages“:

Edward, Earle of Oxenford | Ferdinando Earle of Derby | Sir Walter Raleigh | Sir Edw. Dyer | Fulke Grevile Esq | Sir John Harrington. Schließlich folgen in langer Reihe: Spenser, Constable, Daniell, Lodge, Watson, Drayton, Davies, Hudson, Locke, Marstone, Marlow, Johnson, Shakespeare, Churchyard, Nash, Kidde, Peele, Greene, Sylvester, Breton, Markham, Storer, Wilmot, Middleton, Barnefield.

Von den letztgenannten sind gedruckte und ungedruckte Werke benutzt, dasselbe gilt von den noch zuletzt als verstorben vermerkten: Norton, Gascoigne, Kindlemarsh, Atchlow, Whetstone.

Ganz zum Schluß wird noch zusatzweise bemerkt: „Besides, what excellent Sentences have been in any presented Tragedie, Historie, Pastorall, or Comedie, they have been likewise gathered, and are here inserted in their proper places“.

Bei Bodenham tritt der klassizistische Charakter namentlich durch die jedem Paragraphen angehängten „Examples“ noch stärker als bei Allot hervor. In ihnen wird regelmäßig eine Reihe von Beispielen aus dem Altertum versifiziert vorgeführt.

Von einer Auszeichnung Shakespeares in irgendeiner Form kann nicht die Rede sein.

Zu Davies of Hereford (s. S. 22).

Der Vergleich mit Drummond ist interessant und lehrreich. Von dem Landsitze des studierten Aristokraten kommen wir hier in das behagliche Haus des gebildeten Londoner Bürgers. Dieser Mann muß ungefähr gleichaltrig mit Shakespeare gewesen sein (vgl. The Complete works of J. Davies of Hereford ed A. B. Grosart, 2 vol., 1878, Chertsey Worthies Library 2, S. I ff.), er erwarb sich frühzeitig einen außerordentlichen Ruf als Lehrer der Schreibkunst, die ihm namentlich in Oxford hinreichenden Ertrag abwarf, aber auch in London Mittel genug verschaffte, um über seinen Stand heiraten und seinen Erben mehrere Häuser in der Hauptstadt hinterlassen zu können. Davies hat sich außerdem in einer Reihe von dichterischen Werken betätigt, die ihm eine immerhin achtenswerte literarische Stellung sichern; sie zeigen ihn überdies als einen unabhängig denkenden freimütigen Geist, dem auch in der Satire die persönliche Gehässigkeit und die Freude am Obszönen, die bei vielen seiner Zeitgenossen eine so große Rolle spielen, fremd bleiben. Unfraglich stand er recht eigentlich im Londoner bürgerlichen Leben, nicht etwa dem der Hofgesellschaft, und wir können erwarten, daß dessen markanteste Erscheinungen einen gewissen Reflex in seiner Lebensarbeit zurückgelassen haben.

In der Tat finden wir bei ihm ebensogut den Namen Bacons wie Jonson, Shakespeare, Beaumont, Fletcher, Dekker und Chapman aufgeführt. Es kann demnach nicht schwer fallen, aus dem, was über sie gesagt wird, die Anschauung des Dichters über die literarischen Größen der Zeit wenigstens bis auf einen Annäherungswert zu bestimmen. Diese Anschauung ist um so wichtiger für uns, da John Davies aufgeklärter Katholik war (vgl. auch Memorial-Introduction a. a. O., S. XIX, Sp. 1) und somit dem bühnenfeindlichen Puritanertum fern stand, und man andrerseits nach seinem Bildungsgang kaum ausreichenden Grund hat, ihn von vornherein als eingefleischten Klassizisten zu beargwöhnen. Es ist nun außerordentlich lehrreich, daß doch auch dieser Mann dem zeitgenössischen Theater offenbar mit einiger Zurückhaltung gegenübersteht. Den Schauspielern wenigstens ist er im großen

und ganzen nicht hold. Als einen Makel hängt er ihnen schon bezeichnenderweise den Ort ihrer Tätigkeit an: wo sich früher die Bordelle befanden. Es heißt in seinem Microcosmos a. a. O. I, S. 82), v. 1603:

But that which grates my Galle, and mads my Muse,
Is (ah that ever such just cause should Bee)
To see a Player at the put-downe stewes
Put up his Peacock's Taile for al to see.

(Zu stewes die Anmerkung: The stewes once stoode, where now Play-houses stand.) Und dann beginnt eine wütende Diatribe gegen die grundlose Aufgeblasenheit der Papageien von Komödianten. Freilich, wo sie fehlt, da ist er zur Anerkennung bereit. Und es folgt die berühmte Stelle:

Players, I love yee, and your Qualitie,
As ye are Men, that pass-time not abus'd:
And[5] some I love for[6] painting, poesie,
And say fell Fortune cannot be excus'd,
That hath for better uses you refus'd:
Wit, Courage, good-shape, good partes, and all good,
As long as al these goods are no worse us'd,
And though the stage doth staine pure gentle bloud,
Yet[7] generous yee are in minde and moode.
Your Qualitie, as farre as it reproves
The World of Vice, and grosse incongruence
Is good; and good, the good by nature loves
As[8] recreating in and outward sense;
And so deserving praise and recompence:
But if pride (otherwise then morally)
Be acted by you, you doe all incense
To mortall hate; if all hate mortally
Princes, much more Players they vilifie.

Dazu die Anmerkungen:

5) W. S. R. B.

6) Simonides saith, that painting is a dumb Poesy, and Poesy a speaking painting.[1]

[1] Ben Jonson, Discoveries (III, 409) zitiert, dieselbe Äußerung als von Plutarch herrührend.

7) Roscius was said for his excellency in his quality, to be only worthie to come on the stage, and for his honesty to be more worthy then to come thereon.

8) Ther is good use of plaies & pastimes in a commonweale for thereby those that are most uncivill, prone to move war and dissention, are by these recreations accustomed to love peace and ease. Tac. 14. An. Ca. 6.

Daß unter W. S. R. B. die beiden Schauspieler William Shakespeare und Richard Burbage verstanden sind, ist wohl unzweifelhaft. Da man ferner schwerlich die Malerei auch auf Shakespeares Konto setzen wird, zumal von Burbage keine Poesie, wohl aber malerische Leistungen bekannt, so wird man beide Talente zwischen ihnen aufteilen müssen. Davies bekennt sich also als Liebhaber von Burbages Malerei und Shakespeares Poesie, worunter nach dem Sprachgebrauch keine Theaterstücke, sondern die Epen zu verstehen sind. Er spricht beiden *Wit, Courage, good-shape, good partes, and all good* zu, nennt sie *generous in minde and moode* und bedauert, daß das Schicksal ihnen kein würdigeres Los geschaffen. Vorher ist davon gesprochen, daß die Schauspieler wie die Papageien fremder Leute Worte hersagen, so hätte es nach unserm Empfinden nahegelegen, bei Shakespeare die Ausnahme zu betonen, vielleicht sogar rühmend hervorzuheben, daß ihm das Schicksal vergönne, die Darstellung seiner Dramen so gestalten zu helfen, wie er sie sich beim Schaffen gedacht — kein Wort davon. Nur ein Ausdruck des Bedauerns, so talentvolle Leute als Schauspieler zu sehen. Dabei wird Burbage mit Shakespeare gleichgestellt.

Derselbe Gedanke kehrt noch einmal bei ihm wieder, nämlich in den „Humours, Heaven on Earth" (76) (a. a. O., S. 37), v. 1609:

Some followed her (sc. Fortune) by[3] acting all mens parts:
These on a Stage she rais'd (in scorne) to fall,
And made them Mirrors, by their acting Arts,
Wherin men saw their[4] faults, thogh ne'r so small:
Yet some she guerdond not, to their[5] desarts;

Dazu die Anmerkungen:

3) Stage plaiers.

4) Shewing the vices of the times.

5) W. S. R. B.

Auch hier wieder die Idee, daß das Schicksal Leute wie Shakespeare und Burbage übel gelohnt habe. Wir wissen, daß sich von dem pekuniären Fazit ihres Lebens das gewiß nicht sagen ließ, unfraglich kann es nur von ihrer sozialen Stellung gelten.

Darauf aber bezieht sich sichtlich auch das Epigramm des Dichters in seiner „Scourge of Folly" 159 (a. a. O. II, S. 26), von c. 1611.

To our English Terence Mr. Will: Shake-speare.

Some say good Will (which I, in sport, do sing)
Had'st thou not plaid some kingly parts in sport,
Thou hadst bin a companion for a King
And, beene a king among the meaner sort.
Some others raile; but raile as they thinke fit,
Thou hast no rayling, but, a raigning Wit;
And honesty thou sow'st, which they do reape;
So, to increase their Stocke which they do keepe.

In diesem Epigramm haben wir wohl das wichtigste Zeugnis über Shakespeares Persönlichkeit neben der Jonsonschen Äußerung. Seine Erklärung ist nicht ohne Schwierigkeiten. Wörtlich übertragen scheint das Gedicht zu lauten: „Einige sagen, guter Willi (den ich zum Vergnügen besinge) hättest du nicht einige Königsrollen im Spiel (d. h. auf der Bühne)[1] dargestellt, du wärst der würdige Gefährte eines Königs ge-

[1] „Sport" muß zum Wortspiel herhalten. Es heißt sowohl „Vergnügen" wie „Theaterspiel", „which I in sport do sing" könnte heißen: was ich mit Vergnügen besinge d. h. „daß du 'some kingly parts in sport' gespielt". Indes macht die oben dargelegte Anschauung des Dichters vom Schauspielen dies unwahrscheinlich. Die sechste Zeile spielt mit dem Gleichklang rayling und raigning. Sollen die beiden letzten Zeilen einen Hinweis darauf enthalten, wieviel die andern Dramatiker von Shakespeare gelernt?

wesen und selber unter den Geringern ein König. Andere freilich schimpfen (spotten), aber schimpfen, wie sie's verstehn. Du hast keinen schimpfenden, sondern einen souveränen Geist (d. h. deine Kunst liegt nicht im Schelten, Spotten, sie ist souverän). Und ehrenhaftes Wesen geht von dir aus, von dem sie Nutzen ziehn, um so den von ihnen innegehaltenen Besitz zu mehren."

Das persönliche Zeugnis, was Shakespeare hier ausgestellt wird, ist zunächst wahrhaft glänzend. Der Gedanke der andern Stellen, daß er vom Schicksal nicht auf den rechten Platz gestellt sei, wird hier durch die Bemerkung ergänzt: „Du wärst sonst würdiger Umgang für einen König gewesen".[1]

Immerhin ist allerlei an dieser Äußerung auffällig. Zunächst einmal, daß Shakespeare mit persönlichen Gegnern zu kämpfen hatte: *Some others raile.* Und dann ist die Achtung vor Shakespeare, die diese Verse zum Ausdruck bringen, doch trotz der großen Worte nicht hoch genug, um sie auf die Tonart etwa derer zu stimmen, die er Ben Jonson widmet. Es heißt da Epigr. 156:

I love thy parts; so must [I] love thy whole;
Then still be whole in thy beloved parts;
Th'art sound in body, but some say thy soule

[1] Grosart (a. a. O., S. LV) will in dieser Stelle eine spezielle Anspielung darauf finden „that he had somehow given offence in 'high places' by acting 'kingly parts in sport'. That is, the 'brand' of low social status, through being an actor (i. e. a vagabond) might have been overcome even at court; but within that was some report of „sport" in and of 'kingly parts'. Diese Vermutung hat man durch einen tatsächlichen Vorfall, der in Winwood's Memorials 1725 II, 41 erzählt wird, noch stützen wollen, aber sie ist sicher irrig. Sie entspringt im Grunde der falschen Auffassung von Shakespeares Ansehn zu seiner Zeit. „Some kingly parts in sport" gespielt haben heißt nur: Schauspieler sein und erlaubt höchstens den Schluß, daß Shakespeare gelegentlich die Könige gespielt, worin nichts an sich Unwahrscheinliches liegt. Auch L. T. Smith bei Ingleby lehnt die obigen Schlußfolgerungen ab.

Envy doth ulcer; yet corrupted hearts
Such censurers may have; But if thou bee
An envious soule, would thou couldst envy mee:
But (ah!) I feare my vertues are too darke
For envies shadow from so bright a sparke.

Ein solches Kompliment wird Shakespeare nicht gemacht. Aber man könnte dem vielleicht entgegenhalten, Davies sei mit Shakespeare möglicherweise näher befreundet gewesen. Allein gerade das scheint nicht der Fall zu sein. Man geht in dieser Zeit mit dem Titel „friend" bei der Widmung von Gedichten offenbar nicht sonderlich sparsam um. „To my worthily-disposed friend Mr. Sam. Daniell" überschreibt Davies das Epigramm 155, „To my well-accomplished friend Mr. Ben Jonson" das folgende. „To my learnedly witty friend, Mr. Beniamin Johnson" heißt ein Widmungsgedicht von ihm. „Thy friend, if thine owne" wird Thomas Dekker angeredet. Der Schauspieler Shakespeare aber scheint dieser Ehre nicht würdig zu sein, er wird begönnernd mit „good Will" apostrophiert und bekommt dafür die Anrede „To our English Terence". Wir kommen damit zu der wichtigsten Frage, nämlich der nach der literarischen Wertschätzung Shakespeares durch Davies. Ein gewisses Urteil liegt in der Bezeichnung Terenz. Terenz und Plautus sind ja auch für die Elisabethaner die größten Komödiendichter des Altertums. Aber warum nur Terenz? Weiß Davies nichts von dem Tragöden Shakespeare? Tritt nicht für uns der englische Terenz hinter dem englischen Sophokles weit zurück? Der nächstliegende Schluß führt offenbar zur Annahme, daß Davies von dem Tragödiendichter minder hohe Stücke gehalten.[1] Damit würde es auch übereinstimmen, daß er den klassizistischen Tragödien des William Alexander ein so überschwengliches Lob spendet. Es heißt da (Ep. 204):

[1] Übrigens entstammen die Epigramme offensichtlich verschiedenen Zeiten. Das auf Shakespeare wird schwerlich nach 1601 anzusetzen sein. Aber nicht der Umstand, daß die besten Shakespeareschen Tragödien vielleicht erst nach der obigen Äußerung entstanden sind, dient zu ihrer Erklärung.

To my worthily-beloved Mr. William Alexander of Menstrie.

Great Alexander (whose succesful sword
Made him a god with men) acchieved no more
Then thy as happy pen hath well assur'd
Unto thy name, which Glory doth decore.
I know thee not, but know I should do ill
Not to take knowledge of what is in thee,
When thou hast publisht it with so great skill;
Which makes thee ore thy Monarches soveraigne bee:
For they beeing happy prov'd unhappy men
Whome thou hast made most happy with thy pen.

Aber auch Beaumonts und Fletchers Kunst wird von ihm anerkannt. Epigr. 206 lautet:

To the well deserving Mr. John Fletcher.

Love lies ableeding, if it should not prove
Her utmost art to shew why it doth love:
Thou being the subject (now) it raignes upon;
Raign'st in arte, judgement and invention:
For this I love thee; and can doe no lesse
For thine as faire as *Faithfull Sheepheardesse.*

Und des „most ingenious Mr. Fr. Beaumont wit" wird dem „rich corne" verglichen: „all cleane Wit-reapers still are griping it". (To worthy persons II, 58 a. a. O.)

Neben diesen Lobsprüchen schwindet das Shakespeares literarischer Persönlichkeit gespendete arg zusammen. So interessant und bedeutungsvoll die persönliche Anerkennung ist, im übrigen erlauben die Äußerungen des Davies uns den Schluß, daß ihm Shakespeare einer unter vielen war. (Vgl. auch noch To worthy Persons, S. 59: „To my highly vallued Mr. George Chapman, Father of our English Poets".)

Zu Thomas Freeman (s. S. 22).

Im Jahre 1614 erschien Thomas Freeman's: „Runne, and a Great Cast. The Second part of: Rubbe, and a Great Cast". Da heißt das Epigramm 92:

To Master W. Shakespeare.

Shakespeare, that nimble Mercury thy braine,
Lulls many hundred Argus-eyes asleepe,
So fit, for all thou-fashionest thy vaine,
At th'horse-foote fountaine thou hast drunk full deepe,
Vertues or vices theame to thee all one is:
Who loves chaste life, there's Lucrece for a teacher:
Who list read lust there's Venus and Adonis,
True modell of a most lascivious leatcher.
Besides in plaies thy wit windes like Meander:
When needy new-composers borrow more
Thence Terence doth from Plautus or Menander.
But to praise thee aright I want thy store:
Then let thine owne works thine owne worth upraise,
And help t'adorne thee with deserved Baies.

(Ingleby-Smith verändern hier mit Recht V. 10 When in Whence und V. 11 Thence in Than.)

Charakteristisch ist auch hier der breite Raum, den das Lob der Epen neben den Dramen einnimmt und die Assoziation mit Terenz verrät, daß bei ihnen wesentlich an die Komödien gedacht ist. Derselbe widmet Chapman (Ep. 87) folgende Verse:

To George Chapman.

George, it is thy Genius innated,
Thou pick'st not flowers from another field,
Stolne Similes or Sentences translated,
Nor seekest, but what thine owne soile doth yield:
Let barren wits go borrow what to write,
'Tis bred and borne with thee what thou inditest,
And our Comedians thou out-strippest quite,
And all the Hearers more then all delightest
With unaffected Stile and sweetest Straine,
Thy in-ambitious Pen keeps on her pace,
And commeth near'st the ancient Commicke vaine,
Thou hast beguiled us all of that sweet grace:
And were Thalia to be sold and bought,
No Chapman but thy selfe were to be fought.

Zu Brooke (s. S. 22).

Anno 1614 erschien das Gedicht „The Ghost of Richard the third" (vgl. die Ausgabe von J. P. Collier, London, Shakespeare Society 1844) in dem der besagte Geist seine Geschichte — in drei Abteilungen — erzählt. Das Werk wird seit Collier dem Christopher Brooke zugeschrieben, von dem sonst so gut wie nichts bekannt ist. Das Titelblatt enthält die Bemerkung: „Containing more of him then hath been heretofore shewed; either in Chronicles, Playes, or Poems". —

Der 2. Teil beginnt mit zwei Strophen, die vom ersten Herausgeber an alle auf Shakespeare bezogen haben:

To him that impt my fame with Clio's quill
Whose magick rais'd me from oblivion's den,
That writ my storie on the Muses' hill,
And with my actions dignifi'd his pen;
He that from Helicon sends many a rill,
Whose nectared veines are drunke by thirstie men;
Crown'd be his stile with fame, his head with bays,
And none detract, but gratulate his praise.
Yet if his scænes have not engrost all grace
The much fam'd action could extend on stage,
If time or memory have left a place
For me to fill, t'enforme this ignorant age,
To that intent I shew my horrid face,
Imprest with feare, and characters of rage:
Nor wits, nor chronicles, could ere containe
The hell-deepe reaches of my soundlesse braine.

Warum eigentlich sollten diese Verse auf Shakespeare gehen? Es ist selbstverständlich, daß wir heutzutage zuerst an seinen Richard III. denken, aber so berühmt dies Stück auch zu des Dichters Lebzeiten war, gab es doch eine ganze Reihe anderer Darstellungen vom Leben Richard III., auf die die Verse hätten gemünzt sein können. Daß es sich um ein Theaterstück handelt, scheinen allerdings die beiden ersten Zeilen der 2. Strophe deutlich zu machen. Aber auf der andern Seite streift der Autor doch die zeitgenössischen Theaterstücke fast verächtlich, wenn er in seiner „Epistle to the Reader" sagt: „And when I undertook this, I thought

with myself, that to draw arguments of invention from the subject, new and probable, would be far more plausible to the time than by insisting upon narrations, *made so common in plays* and so notorious among all men, have my labour slighted and my pen taxed for trivial". Noch einmal im Verlauf des Gedichts spricht er von dem allerdings als literarisch nicht sonderlich wertvoll bekanntem (siehe unten) Stück „Jane Shore" als „a vile play" und kennzeichnet sich durch die Anführung von „Senecaes high-stiled Tragedies" (S. 43) als zu der „learned set" gehörig, die auf „this ignorant age" herabzublicken und die blöde Menge im Theater geringzuschätzen pflegt. Sollte dieser Mann wirklich mit seinem Lob Shakespeare meinen? Als einen Grund, der das selbstverständlich zu machen schien, hat man die Tatsache angesehen, daß sich das Gedicht auf dem Stück geradezu aufbaut. Aber selbst gesetzt den Fall, eine genauere Untersuchung zeigte, daß diese Behauptung nicht ohne Unterlage ist — in vollem Umfang ist sie gewiß nicht zutreffend — so wäre damit verhältnismäßig wenig bewiesen. Wir wissen aus dem obigen, daß die Kunst der Volksbühne für viele Leute keine Literatur war, in manchen Fällen standen deshalb solchen Stücken literarisch für vollgültig erachtete Werke zur Seite, wie etwa Draytons Gedicht über Gaveston in literarischen Zirkeln sicher Marlowes genialem Edward II. den Rang ablief. Ähnlich konkurrierte Daniels „History of the Civil Wars" mit der „Contention of the Two Houses of York and Lancaster". (Drayton von Ol. Elton, Spenser Soc. 1895, S. 21 ff., vgl. auch S. 16 ff. und Fleay, Biog. Chron. 1, 141—142, über die Gedichte und gleichzeitigen Stücke aus Chroniken.) Das Chronikgedicht ist in dieser Zeit durchaus Konkurrent des Chronikstückes und ein Lob des einen durch das andere höchst unwahrscheinlich. Es kann meines Erachtens gar nicht an sie gedacht werden, und die Annahme ist erlaubt, der Verfasser habe die Zeilen

> Yet if his scænes have not engrost all grace
> The much fam'd action could extend on stage

bildlich, in übertragenem Sinne gemeint, ohne jede Furcht mißverstanden zu werden. Dies wird um so wahr-

scheinlicher, da der Fantasie von Christ. Brooke das Bild der Bühne außerordentlich geläufig ist. Er braucht es verschiedentlich in seinen Versen. Vgl. S. 20.

> Arts raise their collumnes upon natures bases;
> And but observe and play what shee propounds,
> And every act of science enterlaces
> Humours and mirth among their scaenes profound;

etc. oder S. 32: So parts the stage, and now begins my part. und S. 42: The play drew on to a catastrophe. — So wird man gut tun, auch die Verse: „Wenn seine Szenen (d. h. die von ihm geschilderten Vorgänge) noch nicht alle Wirkung verbraucht haben, die die vielgerühmte Handlung auf der Bühne (d. h. in der Öffentlichkeit, beim Publikum) üben konnte", bildlich aufzufassen. Das erscheint auf den ersten Blick gezwungen und vielleicht ganz unmöglich. Ich muß gestehn, daß ich mich selbst lange gegen diese Deutung gesträubt habe, bis sie sich mir aufgezwungen hat. Denn es kommt folgendes zu den bisher angeführten Gegenargumenten. Es ist nach dem Bisherigen so gut wie ausgeschlossen, daß im Jahre 1614 dem Shakespeare ein Dichter, der den Pegasus in der kunstvollen hohen Schule seiner Zeit reitet, zuruft:

> Crowned be his stile with fame, his head with bays!

Wer das für möglich hält, wird den literarischen Anschauungen dieser Zeit und ihren Maßstäben, wie ich sie bisher darzulegen versucht, nicht gerecht. Der ganze Ton der Stelle, der schwungvolle Lobesdithyrambus mit seinen sinnreich gewählten Ausdrücken der Bewunderung deutet vielmehr darauf, daß diese Verse irgendeinem sozial sehr hochstehenden Dichter gewidmet sind, wie denn ja in dieser Zeit die soziale Stellung zumeist den Ausdruck der literarischen Anerkennung bestimmt. Es käme also darauf an, einen Aristokraten zu ermitteln, dessen „zauberhafte Kunst Richard III. zuerst aus der Höhle der Vergessenheit befreit". Da aber bietet sich nun eine überraschende Lösung. Dieser Mann ist der berühmte Sackville.

Thomas Sackville, Lord Buckhurst 1536—1608 war eine Persönlichkeit von großer politischer Bedeutung, bekleidet

mit dem Amt des Lord High Treasurer. Für seine Kinder schrieb Ascham den „Schoolmaster". Er entwarf den Plan zum „Mirrour for Magistrates". Dies Gedicht führt im Grunde auf Boccaccios Werk „De casibus virorum illustrium" zurück, eine seither oft nachgeahmte Erzählungsgattung. Mit dem für die ganze Renaissance-Literatur charakteristischen Nebenzweck der Belehrung für die „Magistrates" d. h. Staatsoberhäupter und -Lenker erzählen hier eine Reihe von gefallenen Großen der englischen Geschichte den Hergang ihres eigenen Unglücks. Einen außerordentlich breiten Raum nehmen unter ihnen die Lose der mit Richards III. Geschick verknüpften Gewalthaber ein. Es sind mehr als ein Viertel der Beispiele nach Wilhelm dem Eroberer. (Vgl. „Richard III up to Shakespeare" by G. B. Churchill, Palaestra X, Berlin 1900, S. 237 ff.) Von Sackville stammt nur ein Teil, „Buckingham's Complaint" genannt, die Erzählung der unglücklichen Verbindung dieses Mannes mit Richard III., aber es ist nach übereinstimmendem Urteil jener Zeit und der Nachwelt der poetisch bei weitem wertvollste Beitrag. Dieser Teil des Gedichtes und vornehmlich die „Induction" genügte allein, um Sackvilles Dichterruf bei den Zeitgenossen auf festen Grund zu stellen.

Schon Spenser pries die „learned muse" dieses Mannes in einem der „Faerie Queene" angehängten Sonett. (Vgl. Dict. of N. B.) Das Buch behielt das ganze elisabethanische Zeitalter durch seine Bedeutung — die weiteren Auflagen von 1563, 1571, 1574, 1587, 1610 und 1615 legen davon Zeugnis ab —, bis es durch Draytons ähnliche Gedichte etwas in den Schatten gedrängt wurde. Dies war Kunst, die alle Gebildeten, auch die gelehrtesten, anerkannten, wie denn Gabriel Harvey selbst davon sagte: „i wis in mi judgment wurth the reading over and over, both for the stile and the matter". (Letterbook a. a. O., S. 167.) Der Stil namentlich mit seinen gelehrten Anspielungen gefiel der Zeit. Sagt doch auch die Vorrede von Richard Norton „To the Reader" auf S. 253 der Ausgabe von 1609 (Exemplar der Berliner Bibliothek): I purpose only to follow the intended scope of that most honorable personage, who, by how much he did surpasse the rest in the eminence of his noble condition, by so much he hath exceeded them

all in the *excellencie of his heroicall stile,* which with a golden pen he hath limmed out to posteritie in that worthy obiect of his minde, The Tragedie of the Duke of Buckingham, and in his preface then intituled Master Sackvils induction.

Es ist offenbar derselbe Sackville, dem auch der begeisterte Ausruf des Ch. Brooke gilt: crowned be his stile with fame usw. und nur er erklärt auch die Verse:

> he that from Helicon sends many a rill,
> Wose nectared veines are drunke by thirstie men.

Denn mit dem M. f. M. war Sackvilles dichterische Tätigkeit nicht erschöpft. Er war es, der die zwei letzten und unfraglich besten Akte des Gorboduc geschrieben hatte, jenes klassizistischen, in Nachahmung des Seneca verfaßten Werkes, das den gebildeten Zeitgenossen so außerordentliche Achtung einflößte und durch sein Wiedererscheinen im Buchhandel 1565, 1569, 1571 und 1590 zeigte, daß es keineswegs nur von einem kleinen Kreise gelesen wurde. (Vgl. auch die Erwähnung in Harveys letterbook, S. 100.) Klassizistische Kunst dieser Art war für einen Mann wie den Verfasser des „Ghost of Rich. III" gewiß wahres Quellwasser vom Helikon.

Es muß daher als nahezu gesichert erscheinen, daß die Stelle bei Brooke sich auf Sackvilles M. f. M. bezieht, um so mehr, als das Gedicht dieses Mannes die Erzählung des Geistes von seinen eignen Schicksalen ja in der Form eine der vielen Nachahmungen des von Sackville angeregten Werkes ist. Man wird sich schließlich auch nicht an der Tatsache stoßen dürfen, daß der so apostrophierte Sackville bei dem Erscheinen von Brookes Versen schon tot war. Wahrscheinlich ist das Gedicht schon früher abgefaßt, nämlich um 1608. Weist es doch auf „Jane Shore" als ein „vile play" hin, bei dem die Frauen Tränenströme zu vergießen pflegten. Dies Stück war neu 1608 oder 1609, vgl. das Zitat bei Ingleby S. 89 und siehe weiter unten. Aber wäre auch Sackville nicht mehr unter den Lebenden gewesen, konnte dieser Tribut an seine Muse doch immerhin noch möglich sein. —

Die Vorrede zu Troilus und Cressida

(abgedruckt bei Ingleby-Smith S. 87, auch im Faksimile Nr. 13 by W. Griggs with introduction by H. P. Stokes)

hebt rühmend hervor, daß dies Stück nie „clapper-clawd with the palmes of the vulgar" sei und preist „specially this authors Commedies, that are so fram'd to the life, that they serve for the most common Commentaries of all the actions of our lives, shewing such a dexteritie and power of witte, that the most displeased with Playes, are pleasd with his commedies". Sie zieht dann stilistisch ungeschickt Shakespeares Venus und Adonis zur Reklame heran, versichert (s. S. 22 ff. oben) weiterhin, daß dieses Stück so gut kommentiert zu werden verdiene als die beste Komödie von Plautus oder Terenz, und sagt das stärkste Interesse der Zukunft nach seinen Komödien vorher. Wie schon Ward (II, 145) meint, ist jene Bemerkung über die blöde Menge nur ein Versuch zur Gewinnung besserer, d. h. gebildeter und studierter Leser. Andere Exemplare derselben Ausgabe tragen den gegenteiligen, richtigen Vermerk: „as it was acted by the King's majesties servants at the globe". Rechnet man dazu noch die eigentliche Tatsache, daß die Vorrede beständig von dem Stück als einer „Comedy" spricht, während der Titel das Stück „Historie" nennt, so gewinnt sie ein noch verdächtigeres Aussehen.

Zu Ben Jonsons Lobgedicht (s. S. 23 ff.).

Marston in der Vorrede zu Sophonisba sagt, „quote authorities, and translate Latin prose orations in English blank verse, hath, in this subject, been the least aim of my studies". Der Fall ist in dieser besondern Kraßheit wohl nur durch den Charakter Marstons möglich, vgl. Aronstein, Ben Jonson S. 55 ff., 70 und W. v. Wurzbach, Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 33, S. 94, bleibt aber immerhin kennzeichnend. Vgl. noch Jonsons Ode auf Drayton, in der er sagt, daß alle von dessen Poly-Olbion ... „are ravished; such was I, with every song, I swear, and so would die .. ". Zu Drummond bemerkte er privatim: „Draytons long verses pleased him not". Ben Jonsons Lobgedicht auf John Donne:

Donne, the delight of Phoebus, and each Muse,
Who, to thy one all other brains refuse;
Whose every work, of thy most early wit,
Came forth example, and remains so yet;

zu Drummond: „That Don[n]e for not keeping of accent, deserved hanging".

Immerhin zeigt er sich in andern Äußerungen als Verehrer des lyrischen Dichters. Donne selbst schreibt ihm dafür ein rühmendes Carmen zum „Volpone".

Die Lobgedichte vor der ersten Shakespeare-Folio.

Hollands Sonett lautet folgendermaßen:

Upon the Lines and Life of the Famous Scenicke Poet Master William Shakespeare.

Those hands, which you so clapt, go now, and wring
You Britaines brave; for done are Shakespeares dayes:
His dayes are done, that made the dainty Playes,
Which make the Globe of heav'n and earth to ring.
Dry'de is that veine, dry'd is the Thespian Spring,
Turn'd all to teares and Phoebus clouds his rayes:
That corp's that coffin now besticke those bayes,
Which crown'd him Poet first, then Poets King.
If Tragedies might any Prologue have,
All those he made, would scarce make one to this:
Where Fame, now that he gone is to the grave
(Deaths publique tyring-house) the Nuncius is.
For though his line of life went soone about
The life yet of his lines shall never out.

Dies Gedicht ist insofern auffällig, als sein wesentlichster Inhalt eine Totenklage bildet, die geradezu den Anschein hat, am offenen Sarge, d. h. unmittelbar nach seinem Hinscheiden ihm nachgerufen zu sein. „Ringt die Hände, denn Shakespeares Tage sind zu Ende" — „Nun liegt der Lorbeer auf seiner Leiche, auf seinem Sarge" alles das klingt wie unter dem Eindruck des Todes gesprochen und erschiene sieben Jahre später nicht mehr recht angebracht. In den Lobgedichten vor Beaumont und Fletchers Folio 1647 steht ein

Carmen von Joh. Earle, „On Mr. Beaumont" *(written thirty years since, presently after his death)*. Um ein solches Gedicht wird es sich auch hier handeln. Entstanden sind diese Verse 1616 und nun hier wieder abgedruckt, wie das überhaupt nicht selten war. Auffällig ist ja auch, daß die Bezugnahme der andern Gedichte auf die vorliegende Ausgabe hier völlig fehlt. Ähnlich wird es übrigens um das berühmte Gedicht von William Basse bestellt sein, in dem Chaucer, Beaumont und Spenser aufgefordert werden, im Grabe zusammenzurücken, um Shakespeare Platz zu machen. Warum diese Verse in „Shakespeares Centurie of Prayse" ed. Ingleby-Smith 1879, S. 136 ff., dem Jahre 1622 zugewiesen werden, ist nicht ersichtlich. Daß kein früheres MS. als aus dem Ende von Jakobs I. Regierungszeit vorliegt, will gegenüber dem Inhalt wenig besagen. Jonson konnte darauf im Lobgedicht anspielen, weil es sich offenbar großer Bekanntheit erfreut hat, wie die vielen erhaltenen Fassungen dartun. (Vgl. ebenda S. 136 ff.) Die Namen Holland und Digges sind nicht schlecht. Der erstere († 1633) wird uns als Mitglied des „Mermaid" Club genannt, er war durch seine Reisen bekannt, hatte sich als Dichter versucht, gehörte dem Trinity college in Cambridge an und wurde von Miltons und Phillips Freund John Lane wegen seines kritischen Urteils gerühmt (DNB). Aus seiner Feder stammen eine Reihe Lobgedichte, darunter eines auf Ben Jonsons *Sejanus*. Er nimmt darin für das bei der Uraufführung vom großen Publikum entschieden abgelehnte Stück gleich andern Zeitgenossen Partei; gehört also zu den offenbar wenigen, die sowohl für die klassizistische Kunst wie für die der Volksbühne Verständnis hatten.

Auch Digges war, um den Achtzeiler des immerhin nicht völlig demaskierten J. M. beiseite zu lassen, wie Holland auf der Universität gewesen, ja sogar Oxford B. A., später (1606) M. A. Er hatte Claudian übersetzt, eine spanische Novelle übertragen und lebte die letzte Zeit seines Lebens (1588 bis 1635) aber wohl noch nicht zur Zeit des Erscheinens der Folio im University College, Oxford (DNB.). Es ist nicht ganz ohne Interesse, daß seine Übersetzung aus dem Spanischen den Gebrüdern William Earl of Pembroke und Philip Earl of Mont-

gomery gewidmet war, denselben, denen die Dedikation der Folio galt.

Die Vorreden vor der Shakespeare-Folio verglichen mit denen vor der Beaumont-Fletcher-Folio (s. S. 25 ff.).

J. Heminge und H. Condell sprechen in ihrer Einleitung von „*feare of succesee*“ ... „*these trifles*“, herausgegeben „without ambition either to selfe-profit, or fame: onely to keepe the memory of so worthy a Friend and Fellow alive, as was our Shakespeare“.

Die Dedikation der Beaumont-Fletcher-Folio: „*Had they beene lesse then all the Treasure we had contracted in the whole Age of Poesie ... or were they not the most justly admir'd and belov'd Pieces of Witt and (in?) the World, wee should have taught our selves a lesse Ambition*“. (Die Widmung nimmt auf die der Shakespeare-Folio Bezug, auf die ... „Patrons to the flowing compositions of the then expired sweet swan of Avon Shakespeare“.) Die Art des Shakespeare gespendeten Lobs ist übrigens charakteristisch. —

Es könnte nun jemand einwenden, daß eben die Herausgeber der Beaumont-Fletcher-Folio andere waren, vielleicht Leute in sicherer Stellung gegenüber dem Earl, die deswegen ihr eigenes Urteil mit größerem Selbstbewußtsein aussprechen konnten. Aber dem ist gewiß nicht so. Die Herausgeber sind, wie erwähnt, Schauspieler wie die ersten, ja vier von den Unterzeichnern der Dedikation der Beaumont-Fletcher-Folio gehören sogar mit zur Burbagetruppe und ihre Namen figurieren unter den Schauspielern, die die Shakespeare-Folio nennt. In der Beaumont-Fletcher-Folio sind sie mittlerweile an die Spitze gerückt:

John Lowin	Joseph Taylor
Richard Robinson	Robert Benfeild.

Als Lob des Autors in der Vorrede an die große Menge der Leser in der Shakespeare-Folio die berühmte Stelle: Who, as he was a happie imitator of Nature, was a most gentle expresser of it. His mind and hand went together: And what he thought, he uttered with that easinesse, that wee have

scarse received from him a blot in his papers.[1] But it is not our province ... to praise him ...

[1] Jonson sagt in den „Discoveries“: I remember, the players have often mentioned it as an honour to Shakespeare, that in his writing (whatsoever he penned) he never blotted out a line. Vielleicht stützt sich die Bemerkung nur auf diese Stelle in der Foliodedikation. Man kann aber freilich aus Jonsons Worten nicht ohne weiteres den Schluß ziehen, er habe diese Tatsache von den Schauspielern überhaupt erst gehört, vielmehr kann es heißen, er habe diese (ihm bekannte) Tatsache von den Schauspielern als etwas Rühmenswertes hervorheben hören. Übrigens verträgt sich diese Kenntnis auf den ersten Blick schlecht mit Jonsons Schilderung von Shakespeares Schaffen in seinem berühmten Gedicht auf ihn. V. 55 ff.

> Yet must I not give Nature all: Thy Art,
> My gentle Shakespeare, must enjoy a part.
> For though the Poets matter, Nature be,
> His art doth give the fashion. And that he
> Who casts to write a living line, must sweat,
> (Such as thine are) and strike the second heat
> Upon the Muses anvile: turne the same,
> (And himself with it) that he thinksto frame;
> Or for the lawrell, he may gaine a scorne,
> For a good Poet's made, as well as borne.
> And such wert thou.

Nun könnte man von der Bemerkung der Herausgeber argwöhnen, daß diese ihre Aussage ebensowenig vertrauenswürdig wäre wie jene über die von ihnen benützten Manuskripte. Denn auch von Fletcher sagt eigentümlicherweise der Stationer H. Moseley 1646 in der Folio als Ruhmestitel: What ever I have seene of Mr. Fletchers owne hand, is free from interlining; and his friends affirme he never writ any one thing twice: it seemes he had that rare felicity to prepare and perfect all first in his owne braine. Indes weist auch der psychologische Charakter des Schaffens bei Shakespeare darauf hin, daß er überaus leicht produzierte und im Schreiben wenig

J. Shirley bei der Vorrede der Beaumont-Fletcher-Folio: (Vgl. S. 26 ff.) . . . whom but to mention is to throw a cloude upon all former names and benight Posterity: this book being, without flattery, the greatest Monument of the Scene that Time and Humanity have produced, and must live, not only the crowne and sole reputation of our owne, but the stayne of all other nations and languages.

Und der „Stationer to the Readers" fügt noch hinzu: s. S. 27 oben:

I should scarce have adventured in these slippery times on such a work as this, if knowing persons had not generally assured mee, that these Authors were the most unquestionable wits this kingdome hath afforded . . .

. . . It becomes not me to say though it be a knowne truth, that these Authors had not only High unexpressible gifts of Nature, but also excellent acquired parts, being furnished with Arts and Sciences by that liberall education they had at the University, which sure is the best place to make a great Wit understand it selfe; this their workes will soone make evident. —

Die Hyperbeln der Widmungsgedichte (s. S. 30 ff.).

Ph. Massinger auf Shirley (Gifford-Dyce, S. LXXIX).

I dare not raise
Giant hyperboles unto thy praise
Or hope it can find credit in this age
Though I should swear in each triumphant page,
Of this thy work there's no line but of weight
And poesy itself shewn at the height.
Such common places . . .

John Harris von Fletcher (Beaumont-Fletcher-Folio, Neuausgabe, S. LII). Vgl. S. 31 oben.

---

ausstrich. Er scheute sich aber auch nicht, wie das ziemlich sicher beim Hamlet der Fall, ein Stück ganz wieder umzuarbeiten und insofern würde Jonsons: „strike the second heat Upon the Muse's anvile" . . . daneben seine Berechtigung besitzen.

Attending, not affecting, thus the crowne
Till every hand did help to set it on
Hee came to be sole Monarch and did raign
In Wits great Empire, abs'lute soveraign.

an derselben Stelle *G. Hills*:

Fletcher, the king of Poets! such was he,
That earn'd all tribute, claimed all soveraignty.

Desselben Dichters Unvergleichlichkeit rühmt *Aston Cokaine*, Baronet, ebenda XIX:

While Fletcher liv'd, who equall to him writ
Such lasting Monuments of naturall wit.

Die gleiche Idee wie Hills äußert *Mr. Tho. Carie* auf Dr. *Donne* bezogen (Poems, London 1633, S. 385 ff.):

Here lies a king, that rul'd as hee thought fit
The universall Monarchy of wit.

In der Ben-Jonson-Folio von 1616 ruft Ed. Heywood aus:

My I subscribe a name? Dares my bold quill
Write that or good or ill,
Whose frame is of that height, that, to mine eye
Its head is in the sky?
— — Of all I know thou onely art the man
That dares but what he can:
Yet by performance showes he can do more
Then hath bene done before
Or will be after.

Oder Edw. Hyde auf Dr. Donne (Poems by J. D., London 1633), S. 377:

The Epitaphs thou writst, have so bereft,
Our tongue of wit, there is not phansie left
Enough to weepe thee, *what henceforth we see*
Of Art or Nature, must result from thee.

Jonsons Lobgedichte (s. S. 32 ff.).

Von William Camden:

to whom mycountry owes
The great renown, and name wherewith she goes

(To William Camden, poetical works ed. Bell, London 1856, S. 31.) Sein Gedicht auf *John Donne* (ebenda, S. 34) beginnt:

> Donne, the delight of Phœbus, and each Muse,
> Who to thy one, all other brains refuse;

(vgl. oben S. 32).

Auf *Edward Allen*: Roscius und Äsop habe Cicero gerühmt, aber du

> both their graces in thyself hast more
> Outstripped, than they did all that went before.

Die Ode auf Drayton, heißt: „A vision on the Muses of his friend Michael Drayton", vgl. ebenda S. 147.

Jonsons Lobgedicht auf Francis Beaumont:

> How I do love thee, Beaumont, and thy muse,
> That unto me dost such religion use!
> How I do fear myself, that am not worth
> The least indulgent thought thy pen drops forth!
> At once thou mak'st me happy, and unmak'st;
> And giving largely to me, more thou tak'st!
> What fate is mine, that so itself bereaves?
> What art is thine, that so thy friend deceives?
> When even there, where most thou praisest me,
> *For writing better, I must envy thee.*

(Epigr. LV.)

Die Widmungsgedichte der Beaumont-Fletcher-Folio von 1646/47 enthalten die darauf bezüglichen Verse von Rich. Brome, dem ehemaligen Gehilfen Jonsons:

> I know him in his strength; even then, when He
> That was the Master of his Art and me,
> Most knowing Johnson (proud to call him Sonne)
> In friendly Envy swore, He had out-done
> His very Selfe. —

Dryden über Jonsons Gedicht (1693) „insolent, sparing, and invidious", rätselhaft gefunden z. B. (für viele andere Beispiele) Wolff II, 431.

Der Tadel der andern ein typischer Zug der Lobgedichte (s. S. 33 ff.).

T. J. sagt in einem Gedichte auf Shirley's „Royal Master" (Gifford-Dyce S. LXXXV). Siehe S. 33 ff.:

But I'll not strive, as men sometimes, to raise
An uncouth structure to thy merit's praise
From other's ruins, thy just mind will scorn
To own encomiums so basely born;

Und einen ähnlichen Gedanken drückt J. Denham aus (Beaumont-Fletcher-Folio 1646/47):

But whither am I strayd? I need not raise
Trophies to thee from other Men's dispraise;
Nor is thy fame on lesser Ruines built,
Nor needs thy juster title the foule guilt
Of Easterne Kings, who to secure their Raigne
Must have their Brothers, Sonnes and kindred slaine.

Tadel Shakespeares in Lobgedichten auf andere (s. S. 34).

Aus der Beaumont-Fletcher-Folio, W. Cartwright über Fletcher:

Johnson hath writ things lasting and divine
Yet his Love-Scenes, Fletcher, compared to thine
Are cold and frosty and exprest love so
As heat with Ice, or warme fires mixed with Snow ...
Shakespeare to thee was dull, whose best jest lyes
I'th Ladies questions, and the Fooles replyes;
Old fashion'd wit, which walked from town to town
In turn'd Hose, which our fathers call'd the clown;
Whose wit our nice times would obsceannesse call,
And which made Bawdry passe for Comicall:
Nature was all his art, Thy veine was free
As his, but without his scurility;
From whom mirth came unforc'd, no jest perplext,
But without labour cleane, chast and unvext.

J. Berkenhead ebenda schreibt für Fletcher XLI:

Nor comes he private, here's great Beaumont too

How could one single world encompasse two?
For there Co-heirs had equall power to teach
All that all Witts both can and cannot reach.
Shakespeare was early up and went so drest
As for those dawning houres he knew was best,
But when the sun shone forth, *You two* thought fit
To weare just Robes and leave off Trunk-hose-Wit.
. . . . . .
Brave Shakespeare flow'd, yet had his ebbings too
Often above Himselfe, sometimes below;
Thon alwayes Best . . . .

schmeichelhafter:

J. Denham ebenda:

. . . . .
Yet what from Johnsons oyle and sweat did flow
Or what more easie nature did bestow
On Shakespeares gentler Muse, in thee full growne
Their Graces both appeare —

George Buck ebenda:

. . . . . .
Let Shakespeare, Chapman and applauded Ben
Werre the Eternall merit of their pen
Here I am love-sicke, and were I to chuse
A mistris corrivall 'tis *Fletchers* Muse.

Der Vergleich mit Euripides und Sophokles (s. S. 34).

Vgl. S. Sheppard on Websters „White Devil" (Websters works II ed. Hazlitt 1857, S. 9):

Wee will no more admire Euripides
Nor praise the tragick streins of Sophocles
For why? Thou in this tragedie hast fam'd
All real worth, that can in them be nam'd.

Vgl. auch über den Gedanken des „monument":

Thy monument is rais'd in thy lifetime!

Th. Middleton auf Webster II, S. 154. Dieselben Gedanken kehren immer wieder.

Lillys Stücke (s. S. 34 ff.).

Erschienen: Alexander und Campaspe 1584, 1591, Sappho und Phao 1584, 1591, Midas 1592, Endimion 1591, Gallathea 1592, Mother Bombie 1594, 1598, Woman in the Moone 1597. Erst Blount gab sie 1632 neu heraus.

Kyd und Marlowe (s. S. 35 ff.).

Ben Jonsons Einleitung zum „Bartholemew Fair" 1614: He that will swear, Jeronimo or Andronicus are the best plays yet, shall pass unexcepted at here, as a man, whose iudgment shews it is constant, and hath stood still these five and twenty or thirty years! Schon in seiner ersten Komödie „Every man in his humour" hatte Jonson Kyds „Spanish Tragedy" als Lektüre von Captain Bobadill verulkt. I, 4. Ähnlich in der „Induction to Cynthias Revels". — Vgl. auch die ausführliche Behandlung dieses Punktes bei Köppel, „Ben Jonsons Wirkung" etc., S. 31—41.

Marlowe's Dr. Faust, erste erhaltene Ausgabe, stammt von 1604, dann folgen die Auflagen von 1609, 1611, 1616, 1620, 1624, 1631, 1663, Tamerlan schon 1606 die letzte Auflage, der Jude von Malta seinerzeit ganz außerordentlich zugkräftig (vgl. Ward, I, 338), aber erst 1633 gedruckt; Edward II. im 17. Jh. vor dem Erscheinen der Folio-Editionen von 1604, 1612 und 1622.

Über die spätere Auffassung von Marlowe vgl. Emil Köppel, Quellen und Forschungen 82, S. 197 bei Gelegenheit Fords.

Kennzeichnend ist auch das karge Lob im „Ret. from Parn." 2. I, 2: Marlowe was happy in his buskind muse. Ben Jonson selbst verspottet Marlowe und fand darin wohl größeren Widerhall als bei vielen andern seiner Äußerungen: (Discoveries, Ingeniorum discrimina, not. 10) The true artificer will not run away from nature as he were afraid of her: or depart from life and the likeness of truth; but speak to the capacity of his hearers. And though his language differ from the vulgar somewhat, *it shall not fly from all humanity, with the Tamerlanes, and Tamer-Chams of the late age, which had nothing in them but the scenical strutting and furious vociferation, to warrant them to the ignorant gapers.* Vgl. auch Köppel, „Ben Jonsons Wirkung", S. 6 ff.

Anhang II

zu

Das Publikum der Volksbühne.

Über das Gedränge vgl. „The madding and running to Theaters" in der „Refutation of the Apology for Actors by J. G. S. 61", angef. bei E. N. S. Thompson: The Controversy between the Puritans and the Stage, New York 1903, Yale Studies XX., S. 139, the obstruction of traffic 1631 von den Einwohnern von Blackfriars gerügt (ebenda S. 151): „A crowd as at a new-play" — *Anonymus* 1609 bei Ingleby-Smith, S. 89. —

Magistratspersonen als Besucher: „There is no hope to see playes forbidden by the magistrats, for commonly they are the first at them" John Bodens Commonwealth, book VI, p. 645—46, Thompson, S. 125.

Die vornehme Welt. „Southampton passes away the time merely in going to plays every day", Lee 383; Brathwait: playgoing, used with moderation was not altogether being disallowed pp. 103—109, Thompson, S. 157. Orazio Busino, Kaplan des venezianischen Gesandten, sieht 1618 die „Duchess of Malfi" im „Fortune" und meint: the best treat was to see such a crowd of nobility so very well arrayed that they looked like so many princes listening as silently and soberly as possible, vgl. Shakespeare-Jahrb. 1908, S. 42 ff., Ward III, S. 59, Anm. 4. — Aufbruch mit dem train: leaving the house with as many in your train as you can collect. Dekker bei J. Püschel (Halle 1907), Leben der Vornehmen Englands im 16. und 17. Jh., S. 38. —

Fremde: Ein Deutscher (Almain) in Begleitung des Lord Essex verliert bei Jonsons „Everyman i. h. h." 300 Kronen, Cal. of State Pap. Ward II, 303 Anm. Heywood, „Apology for actors", S. 52: First playing is an ornament to the city, which strangers of all nations repairing hither report of in their countries. Parlamentsmitglieder vgl. B. Jonson, „The Case is altered" II, 4.

Dichter: Hall, Virgidemiarum 1. Serie, Satire III in „Satires by Joseph Hall" erläutert von Warton ed. S. W. Singer, Chiswick 1824:

Meanwhile our poets in high parliament
Sit watching every word and gesturement,
Like curious censors of some doughty gear,
Whispering their verdict in their fellows ear.
Woe to the word whose margent in their scroll
Is noted with a black condemning coal.
But if each period might the synod please,
Ho! — bring the ivy boughs, and bands of bays.

Rechtsstudenten: Sir John Davies, ed. Grosart 1869, S. 315, Epigr. 3:

Rufus, the Courtier at the theatre . . .
. . . . . .
For that the clamorous fry of Innes of Court
Fills up the private roomes of greater price:

Skialetheia V (S. 60):

There comes a troupe of puisnes from the play
Laughing like wanton schoole-boyes all the way.

Thompson zitiert S. 153 „The Covenant between God and Man by J. P." 1616, 381—383, worin es heißt: Stageplaying and enterludes, are even Satans shop or schoole-house to bring up prentices and young scholers to the Art and mysterie of whoredome and Adulterie.

Die Gallants: Ben Jonsons Beschreibung in „The Case is altered" II, 4. — „oh rare" vgl. Skialetheia, Of Caius 68 Rich. Perkins: in Th. Heywoods „Apology for actors" 1612 ed. Shakespeare Society 1841, Lobgedicht:

Still, when I come to playes, I love to sit
That all may see me in a publicke place,
Even in the stages front and not to git
Into a nooke, and hood-winke there my face.

(S. 10.) — Sir John Davies ed. Grosart 1869, S. 315, Ep. 3:

Rufus, the courtier at the theatre
Leaving the best and most conspicuous place,

Doth either to the stage himselfe transferre
Or through a grate doth shew his double face.

Rauchen oft belegt. —

Zum Niederschreiben und Auswendiglernen von Witzen und pathetischen Redensarten vgl. den Modenarren, Laffen und Renommisten Gullio, „Return from Parnassus" V, 1, Macray, S. 71. Von ihm sagt Ingenioso mit Recht: that never spokest wittie thinge but out of a play. — Er probt mit Ingenioso eine Annäherungsszene an seine Dulcinea, dabei spickt er seine Rede mit Zitaten aus „Venus und Adonis", „Romeo und Julia" usw. — Vgl. ferner Marston, „Scourge of Villainy", Bullen, works III, S. 372 ff.:

Luscus, what's playd to-day? Faith now I know
I set thy lips abroach, from whence doth flow
Naught but pure Juliet and Romeo
Say who acts best? Drusus or Roscio?
Now I have him, that ne'er of ought did speak
But when of plays or players he did treat —
Hath made a commonplace book out of plays
And speaks in print: at least what e'er he says
Is warranted by Curtain plaudites.

Aus Satire XI, Humours, mißverstanden bei Symmes 194. Bullen macht dazu die lehrreiche Anmerkung: So in the induction to the „Malcontent": „I am one, that hath seen this play often: I have most of the jests here in my table-book" — Dekker, „Gulls Horn Book", advises a gallant to 'hoard up the finest play scraps you can get, upon which your lean wit may most savourly feed for want of other stuff, when the Arcadian and Euphuized gentlewomen have their tongues sharpened to set upon you.

Weibliche Theaterbesucher: Reisebericht Gerschows nach Binz zitiert bei Wolff I, 142. Wenn Wolff, S. 462, anführt, daß in der Induktion zu Fletchers „Knight of the Burning Pestle" ein Mitglied der City mit seiner Frau im Theater sitzt, so übersieht er, daß diese Frau bemerkt: „I'm something troublesome: I'm a stranger here; I was ne'er at one of these plays, as they say, before". Daraus

erklärt sich auch ihr folgendes Benehmen. — Dagegen Gentlewomen angeredet bei Ben Jonson „E. M. out of h. h." Vorspiel gegen Ende: Re-enter Boy etc. In Jonsonus Virbius sagt Falkland von Jonson: Each sort as well as sex admired his wit, The he's *and she's,* the boxes and the pit. — In der Beaumont-Fletcher-Folio rühmt Palmers Lobgedicht auf Fletcher: and Ladies can Securely heare thee sport without a Fanne. — Brathwait, siehe Thompson, S. 158. Vgl. auch Robert Anton 1616 „The Philosophers Satyrs", Ingleby-Smith, S. 115:

> Or, why are women rather growne so mad
> That their immodest feete like planets gad
> With such irregular motion to base playes
> Where all the deadly sinnes keepe hollidaies.

Ferner Beaumont-Fletcher: „The Scornful Lady" I, 2 She lov'd all the Players in the last Queens time once over: she was struck when they acted Lovers, and forsook some when they plaid Murthers. — Vgl. auch Ben Jonson „Bartholemew Fair", IV, 3, wo Mrs. Littlewit überredet werden soll: „to ride to Ware and Rumford in dy coash, shee de players, be in love vit'em: sup wit gallantsh, be drunk, and cost de noting" etc. —

Die Bürgerfrauen und ihre Lieblingsstücke: In Beaumont-Fletchers „Knight of the Burning Pestle" beklagt sich die Frau des Citizen, sie hätte schon längst „Jane Shore" und „The Bold Beauchamps" (ein verlornes Stück von Heywood) sehen wollen. Von dem ersten dieser Stücke sagt „The Ghost of Richard III" (Shak. Soc. 1844), S. X ff.:

> And what a peece of justice did I shew
> On Mistresse Shore, when (with a fancied hate
> To unchast life) I forced her to goe
> Bare-foote, on penance, with dejected state!
> *But now her fame by a vile play doth grow,*
> *Whose fate the women so comisserate;*
> That who (to see my justice on that sinner)
> Drinks not her tears, and makes her fast their dinner!

Für die Popularität des offenbar weinerlichen Stückes vgl. auch Ingleby-Smith, S. 89. Die weinenden „Ladies" auch in

dem späten „The Heir" von Th. May (Dodsley-Hazlitt vol. XI, 514) über den Vater in der „Spanish Tragedy": Ladies in the boxes

Kept time with sighs and tears to his sad accents,
As he had truly been the man he seem'd.

(vgl. Köppel, Ben Jonsons Wirkung etc. a. a. O., S. 27). Anekdote von der sterbenden Frau bei Prynne, Thompson, S. 171 und öfter. — Gosse a. a. O., S. 25, über Anknüpfungen im Theater: In our assemblies at playes in London you shall see suche heaving and shooving, suche ytching and shouldering to sytte by women; such care for their garments that they be not trode on; suche eyes to their lappes that no chippes lighte in them; such pillowes to their backes that they take no hurte; such masking in their eares, I know not what, such geving them pippins to passe the time; such playing at foote saunt without cardes; such ticking, such toying, such smiling such winking, and such manning them home when the sportes are ended, that it is a right comedie to marke their behaviour, to watch their conceates, as the catte for the mouse, and as good as a course at the game it selfe, to dogge them a little, or follow aloofe by the printe of their feete, and so discover by slotte where the deare taketh soyle. Ebenda über die Anknüpfung galanter Abenteuer: every wanton and his paramour, everye man and his mistresse, every John and his Joane, every knave and his queane are there first acquainted, and cheapen the marchandise in that place, which they pay for elsewhere, as they can agree . . . Ebenda S. 27 über den Theaterbesuch der „Venusnonnen". —

Bordell und Theater:

J. Davies of Hereford „Microcosmos" (a. a. O. I, S. 82) a player at the putdowne stewes. — Marston, „The Scourge of Villainy": In lectores prorsus indignos (works ed. Bullen, vol. III, S. 302):

Then hence lewd nags, away
Go read each post, view what is play'd to-day,
Then to Priapus gardens. —

Sir John Davies vgl. oben, ed. Grosart 1869, S. 315, Epigr. 3:

Rufus the courtier . . .
Yet doth not his particular humour shun
The common stews and brothells of the towne.
Then why should Rufus in his pride abhorre
A common seate? . . .

Ferner: Skialetheia, Preludium:

the comicall Muse . . .

Thalia . . .

fires the breast
Of many an old cold grey-beard Cittizen,
Medea-like making him young againe;
Who comming from the Curtaine sneaketh in,
To some odde garden noted house of sinne.

Thompson zitiert (S. 83) Stubbes p. 144: in their secret conclaves (covertly) they play the Sodomits or worse. Derselbe S. 112 verweist für „Bordell und Theater" auf Nashes „Pierce Penilesse" und Wests „Court of Conscience". Petition von Blakfriars: Thompson S. 123.

Der apprentice und der Radaubruder: Der Lehrling als Kunstfreund: Vgl. „Eastward Hoe" von Chapman, Marston etc., der apprentice I, 1 zitiert: Ta lyre, lyre, ro, who calls Jeronimo?, II, 1: Holla, ye pampered ladies of Asia! (vgl. Marlowe). Ebenda: I was a courtier in the Spanish court, and Don Andrea was my name (wie das erste Zitat aus der „Spanish Tragedy"). Vgl. ferner den Lehrling Ralph in Beaumont-Fletchers „Knight of the Burning Pestle", von dem die Meisterin sagt: I'll be sworn, gentlemen, my husband tells you true: he will act you sometimes at our house, that all the neighbours cry out on him; he will fetch you a couraging part so in the garret, that we are all as feared, I warrant you, that we quake again: we'll fear our children with him; if they be never so unruly, do but cry, „Ralph comes, Ralph comes!" to them, and they'll be as quiet as lambs — Hold up they head, Ralph, shew the gentlemen what thou canst do; speak a huffing part; I warrant you, the gentlemen will accept of it . . .

Ralph. By heaven, methinks, it were an easy leap, || To pluck bright honour from the pale-fac'd moon; || Or dive into

the bottom of the sea, || Where never fathom-line touch'd any ground, || And pluck up drowned honour from the lake of hell. — Mit leichten Entstellungen aus Shakespeares Heinrich IV., 1. Teil, 1. Akt, 3. Sz. Offenbar erschien diese Stelle vielen Zeitgenossen Shakespeares als Blech. — Vgl. auch „Knight of the Burning Pestle" Schlußszene, für Parodie des Anfangs der „Spanish Tragedy".

Besonders beliebt bei den apprentices und wohl dieser Art Publikum halber gern am Sonntag gegeben (vgl. Murch a. a. O., CVI), war als „get-penny-Stück" (vgl. diesen Ausdruck in Eastward Hoe, Ward II, S. 442): „The Foure Prentises of London. With the conquest of Jerusalem" by Heywood. Aber auch: „The Legend of Whittington"; „The Life and Death of Sir Thomas Gresham with the building of the Royal Exchange" und „The Story of Queen Eleanor", die der Citizen im „Knight of the Burning Pestle" verlangt. Diese witzige Parodie von Beaumont-Fletcher fiel 1611 des Unwillens der apprentices halber durch. Es wurde später 1635 u. ö. wieder gespielt. Vgl. The works of Beaumont and Fletcher by A. Dyce, Boston 1854, S. 271 ff., jetzt auch die Ausgabe von H. S. Murch in Yale Studies 33, New York 1908. Für das Theater als einen Sammelpunkt der Radaulustigen vgl. die Feststellung des Lord Mayor, daß dort unordentliche Personen ihre „lewd and ungodly practizes" planen. Thompson, S. 123. — Ansicht der Speise- und Kneipwirte vgl. Nashe in „Pierce Penilesse": An article foysted in by the vintners, ale-wives, and victuallers, who surmise if there were no Playes, they should have all the companie that resort to them, lye bowzing and beerebathing in their houses every afternoone. Verbrechergeständnis: Vgl. Anthony Babingtons Complaints, zitiert bei Thompson, S. 112. — Umkehren von Theaterbesuchern: Vgl. Tarletons Newes out of Purgatorie, p. 54 (1590), Upon Whitson monday last I would needs to the theatre to a play, when, when I came, I founde such concourse of unrulye people, that I though it better solitary to walk in the fields, then to intermeddle myselfe amongst such a great presse.

Der Skandal im Theater und die apprentices. Vgl. Gayton: Festivous Notes upon Don Quixote, 1654, p. 271, zitiert

bei Murch CVI, wo von den Sailors, Watermen, Shoemakers, Butchers and Apprentices die Rede, die die Schauspieler zwingen, trotz Ankündigung etwas anders bei ihnen besonders Beliebtes zu spielen, wie Tamerlan, Jugurtha oder den Juden von Malta (!). Ebenda eine Demolierungsszene beschrieben.

Vgl. „Chettle, Kind-hartes Dreame", New Shakespeare Society IV, 65. And lette Tarleton intreate the young people of the Cittie, either to abstaine altogether from playes, or at their comming thither to use themselves after a more quiet order. In a place so civill as this Cittie is esteemed, it is more than barborously rude, to see the shamefull disorder and routes, that sometime in such publicke meetings are used.

The beginners are neither gentlemen, nor citizens, nor any of both their servants, but some lewd mates that long for innovation and when they see advantage, that either Serving men or Apprentises are most in number, they will be of either side, though indeed they are of no side, but men beside all honestie, willing to make boote of cloakes, hats, purses, or what ever they can lay holde on in a hurley burley.

Ungeduld und Lärm: Vgl. neben den bekannten Stellen Taylor (1614) works ed. 1630, p. 142 ff., auch zitiert bei Symmes, S. 212, Anm.:

> Some laught, some swore, some star'd and stamped and curst
> And in confused humors all out-burst . . .
> For now the stinkards, in their irefull wraths
> Bepelted me with Lome, with Stones, and Laths,
> One madly sits like bottle-Ale, and hisses;
> Another throwes a stone and cause he misses,
> He yawnes and bawles, and cryes Away, away:
> Another cryes out, John, begin the Play.

Holinshed vgl.: Holinsheds Chronicle vol. II (to the yeare 1586), S. 1546 ff., über die großen Wasser- und Erdarbeiten in Dover 1586: They never ceased working the whole daie; saving that at eleven of the clocke before noone, as also at six of the clocke in the evening, there was a flag

usuallie held up by the sargent of the towne, in the top of a tower ... And presentlie upon the signe given, there was a generall shout made by all the workers: and wheresoever anie court was at that instant either emptie or loden, there was it left, till one of the clocke after noone, or six of the clocke in the morning, when they returned to their businesse. But by the space of halfe an houre before the flag of libertie was hanged out, all the court drivers entered into a song, wereof although the dittie was barbarous, and the note rusticall, the matter of no moment and all but a jest: yet is it not unworthie of some briefe note of remembrance; because the tune or rather the noise thereof was extraordinarie, and (being delivered with the continuall voice of such a multitude) was verie strange. In this and some other respect, I will set downe their dittie, the words whereof were these:

O Harrie hold up thy hat, t'is eleven [or six] a clocke,
And a little, little, little past:
My Bow is broke, I would unyoke,
My foot is sore, I can worke no more.

This song was made and set in Romneie marsh, where their best making is making of wals and dikes, and their best setting is to set a needle or a stake in a hedge: *howbeit this is a more civill cale than the brutish call at the theatre for the comming awaie of the plaiers to the stage.*

Für die Pausen (oft von der elisabeth. Bühne bestritten) vgl. „The Knight of the burning pestle", wo noch Zwischenspiel in die Pausen fällt. Der Vorhang der Vorderbühne ist derweil zusammengezogen. Vgl. Schlußszene des II. Akts. — Pausen machen auch die englischen Komödianten auf dem Festland. Von einer ausnahmsweise größeren Pause erzählt Sir G. Herbert 24./5. 1619 bei einer Aufführung in Whitehall. Vgl. Furnivall 300 fresh allusions, S. 84. Vgl. jetzt dazu auch W. J. Lawrence im Sh. Jahrb. 44 (1908), S. 36ff.: Music in the Elizabethan Theatre.

Die Apprentices werden überaus zahlreich als Theaterbesucher genannt.

Rückhalt des Theaters am Bürgertum: S. 3. John Davies of Hereford vgl. oben S. 143. — S. Forman, Aus-

zug aus seinem „book of plays“ enthaltend die Fabel der Shakespeareschen Stücke, die er gesehen, in: New Shakespeare Society Transactions 1875—76, S. 413—424; Persönlichkeit im: Dict. N. Biogr. Beaumont-Fletcher, „Knight of the Burning Pestle“, Induction, wo Bürgerfrau sich beklagt, daß ihr Mann sie nie mitgenommen. Chettle siehe oben S. 49.

Jonson über das Publikum: s. S. 50 „The Case is altered“, II, 4. The people generally are very acceptive and apt to applaud any meritable work, but there are two sorts of persons etc. Das Stück ist nach Aronstein, S. 21, 1596 oder 1597 abgefaßt, die satirischen Stellen 1599, 1600 eingeschoben, vgl. auch W. Sperrhake passim.

Zoten im Theater: s. S. 50 oben. Jonsons Poetaster III, 1, 311, we have as much ribaldry in our plays as can be. Bezeichnend, trotzdem es in satirischer Absicht gesagt ist.

Abfällige Urteile über das Theater: s. S. 50ff. Harrison z. J. 1572 zitiert bei Thompson S. 47 theaters ... as no better then houses of bandrie. Aus dem Inhalt der Notiz geht hervor, daß sie später abgefaßt ist, nicht wie Thompson meint, schon 1572. Stow zitiert bei Thompson S. 118 vgl. ebenda über das Wachsen der Opposition in gerade dieser Zeit gegen das Theater. Hall, Satires, ed. S. W. Singer, Chiswick 1824, Satire III, 1. Serie der Virgidemiarum:

> Shame that the Muses should be bought and sold,
> For every peasant's brass, on each scaffold.

ferner der Anfang der folgenden (4.) Satire:

> Too popular is tragic poesy,
> Staining his tip-toes for a farthing fee ...

Vgl. auch Guilpin, ed. Grosart (nur 50 Exemplare!!), 1878, der in der 5. Satire dem Lärm der City die Ruhe seines Studierzimmers entgegenstellt:

> ... or if my dispose
> Perswade me to a play, I'le to the Rose
> Or Curtaine, one of Plautus Comedies,
> Or the Patheticke Spaniards Tragedies:

sie gewährt ihm seine Bücherei besser.

Vgl. Lobgedichte vor Heywoods Apology: Rob. Pallant: Have I not knowne a man || that to be hyr'd || *Would not for any treasure see a play* || Reele from a taverne? Webster: Vorrede zum White Devil: the breath that comes from the uncapable multitude is able to poison it. Troilus-Vorrede, vgl. S. 51 oben. Shakespeare: siehe Hamlet III, 1.

Anhang III

zu

Die ästhetischen Gründe der Geringschätzung der Volksbühne und Ben Jonsons „Reform".

S. S. 53. Bastard's Epigrames genannt: Chrestoleros. 7 bookes, by Th. Bastard 1598 Spenser Society Nr. 47, 1888, Epigr. 28, lib. I:

> They which reade Horace, Virgill and the rest,
> Of ancient Poets; all new wits detest:
> And say, o times; what happy wits were then,
> I say, o fooles; rather what happy men.

(Das Wortspiel läßt sich in der Übersetzung nicht ganz wiedergeben.) Vgl. ferner G. Saintsbury, a history of criticism vol. II (1902), S. 143–235. Dafür, wie durch die Renaissanceliteratur die volkstümliche, durch den Morte d'Arthur mitvertretene Kunst jetzt unmodern wird, aufs Land und in die Hände der Dienstboten wandert, vgl. jetzt die lehrreiche Studie von H. S. Murch in der Einleitung zum Knight of the burning pestle, New York 1908, Yale Studies XXXIII, S. LXVII ff.

S. S. 55 ff. Für Sidney vgl. den Neudruck Arbers. Seine Äußerung über die Chevy-Chase Ballade lautet: I must confess my own barbarousness: I never heard the old song of Percy and Douglas that I found not my heart moved more than with a trumpet. — Sidney über die Einheiten: Arbers

Neudruck, L. 1868, p. 63 und 64, Webbe und Puttenham, vgl. Symmes, a. a. O., 120 ff.

S. S. 57. Preis Marlowes als Epiker, vgl. Ward I, 317 ff.

Halls Satiren s. S. 57 ff. Siehe Saintsbury, A history of Elizabethan Literature, London 1901, S. 151 ff., der Hall gegeringer eintaxiert als oben in Übereinstimmung mit den meisten andern geschehn, und ihn überschätzt findet. Für seine Werke vgl. „Satires by Joseph Hall, ed. S. W. Singer, Chiswick 1824", darin Satire III der 1. Serie der Virgidemiarum (eines Wortes, das wie eine Vorwegnahme von demi-vierge anmutet, aber „harvest or collection of rods" bedeuten soll):

With some pot-fury, varish'd from their wit,
They sit and muse on some no-vulgar writ:
As frozen dunghills in a winter's morn,
That void of vapours seemed all beforn,
Soon as the sun sends out his piercing beams,
Exhale out filthy smoke and stinking steams.
So doth the base, and the fore-barren brain,
Soon as the raging wine begins to reign.
One higher-pitch'd doth set his soaring thought
On crowned kings, that fortune hath low brought:
Or some upreared, high-aspiring swain,
As it might be the Turkish Tamberlain:
Then weeneth he his base drink-drowned spright
Rapt to the threefold loft of heaven hight,
When he conceives upon his feigned stage
The stalking steps, of his great personage,
Graced with huff-cap terms and thund'ring threats,
That his poor hearers' hair quite upright sets.
Such soon as some brave-minded hungry youth
Sees fitly frame to his wide-strained mouth,
He vaunts his voice upon an hired stage,
With high-set steps and princely carriage;
Now swooping in side-robes of royalty,
That erst did scrub in lousy brokery,
There if he can with terms Italianate,
Big-sounding sentences and words of state,
Fair patch me up his pure iambic verse

He ravishes the gazing scaffolders:
Then certes was the famous Corduban[1],
Never but half so high tragedian.
Now, lest such frightful shows of Fortune's fall,
And bloody tyrant's rage, should chance appall
The dead-struck audience, midst the silent rout,
Comes leaping in a self-misformed lout,
And laughs, and grins, and frames his mimic face,
And justles straight into the prince's place;
Then doth the theatre echo all aloud,
With gladsome noise of that applauding crowd.
A goodly hotch-potch! when vile russetings[2]
Are match'd with monarchs, and with mighty kings.
A goodly grace to sober tragic muse,
When each base clown his clumsy fist doth bruise,
And show his teeth in double rotten row,
For laughter at his self-resembled show.

Es folgen die S. 167 angeführten Verse über die Dichter bei den Aufführungen, sodann die Zeilen:

Now when they part and leave the naked stage,
Gins the bare hearer, in a guilty rage,
To curse and ban, and blame his likerous eye,
That thus hath lavish'd his late halfpenny.

Die Beschreibung schließt dann mit dem zornigen Ausruf, der S. 175 zitiert ist. Ebendort der Anfang der folgenden Satire, die fortfährt: (tragic poesy)

And doth beside on rhymeless numbers tread,
Unbid iambics flow from careless head.

S. S. 61 ff. Die Einheitlichkeit des tragischen Stils: Sidney und Whetstone vgl. Symmes, S. 141. Scolokar vgl. oben S. 135 ff.

Die Stelle über den Clown in der „Pilgrimage to Parnassus" vgl. Macrays edition, S. 22 ff., dort heißt es:

[1] Seneca.

[2] „Russetings are clowns whose clothes were of a russet colour."

Enter Dromo, drawing a clowne in with a rope.

Clowne. What now? thrust a man into the commonwealth whether hee will or noe? what the devill should I doe here?

Dromo. Why, what an ass art thou! dost thou not knowe a playe cannot be without a clowne? Clownes have bene thrust into playes by head and shoulders ever since Kempe could make a scurvy face; and therefore reason thou shouldst be drawne in with a cart-rope.

Clowne. But what must I doe nowe?

Dromo. Why, if thou canst but drawe thy mouth awrye, laye thy legg over thy staffe, sawe a peece of cheese asunder with thy dagger, lape up drinke on the earth, I warrant thee thile laughe mightilie. Well, I'le turne thee loose to them; ether saie somewhat for thy selfe, or hang and be non plus.

Clowne. This is fine, y-faith! nowe, when they have noebodie to leave on the stage, they bringe mee up, and, which is worse, tell mee not what I shoulde saye! Gentles, I dare saie youe looke for a fitt of mirthe. I'le therfore present unto you a proper newe love-letter of mine to the tune of *Put on the smock o'Mundaye*, which in the heate of my charitie I pende; and thus it begins: —

O my lovely Nigra, pittie the paine of my liver! That litell gallows Cupid hath latelie prickt mee in the breech with his great pin (Th. Kyd persifliert eine herrliche Stelle des Tamerlan durch die Bemerkung des Maulhelden Basilisko: Cupid ... stealing after me ... with his pointed dart prick'd my posteriors, vgl. E. Köppel, Ben Jonsons Wirkung usw., Angl. Forschungen 20, S. 7, 1906) and almoste kilde mee thy woodcocke with his birdbolte. Thou hast a prettie furrowed forheade, a fine leacherous eye; methinks I see the bawde Venus keeping a bawdie house in thy lookes, Cupid standing like a pandar at the doore of thy lipps.

How like you, maisters? has anie yonge man a desire to copie this that he may have *forman epistolae conscribendae?* Now if I could but make a fine scur-

vey face I were a kinge! O nature, why didest thou give mee soe good a looke?

Dromo. Give us a voyder here for the foole! Sirra, you muste begone; here are other men that will supplie the roome.

Clowne. Why, shall I not whistle out my whistle? Then farewell, gentle auditors, and the next time you see mee I'le make you better sporte.

S. S. 63ff. Über den Streit Gager-Rainolds vgl. Thompson, a. a. O., S. 92, und Symmes, S. 154ff., die Stellen bei Harvey vgl. Letter-Book of G. H. AD. 1573—1580, ed. by Edw. John Long Scott, Camden Society 1884, S. 67. Harvey beklagt sich über Publikation seiner Gedichte und fährt fort: And canst thou tell me nowe, or doist thou at the last begin to imagin with thy selfe what a wonderfull and exceeding displeasure thou and thy prynter have wroughte me, and howe peremptorily ye have preiudishd my good name for ever in thrustinge me thus on the stage to make tryall of my extemporall faculty, and to play Wylsons or Tarletons parte. I suppose thou wilt go nighe hande shortelye to sende my lorde of Lycesters, or my lorde of Warwickes, Vawsis [Vaux], or my lord Ritches players, or sum other freshe starte upp comedianties unto me for sum newe devised interlude, or sum maltconceivid comedye fitt for the Theater, or sum other paintid stage whereat thou and thy lively copesmates in London maye lawghe ther mouthes and bellyes full for pence or twoe pence apeece? ... Extra iocum ... I fearme exceedinglye thou haste alreddy hazardid that that will fall owte to your greatist ...

S. 70 dann:

And where is huffcapp there is huff
And where is revell there is rowte!
What marvell, thoughe a London stage
With fooles be compasd rounde abowte?

S. S. 64. Bacon: disciplina theatri etc. und Begründung der Bodleiana, siehe Ed. Engel, Liter. Gesch., 4. A., S. 159.

S. S. 64. Lady Pembroke, Kyd, Daniel usw. vgl. Alice Luce, The countess of Pembrokes Antonie, Literarh. Forschungen, Heft III, Weimar 1897, passim.

S. S. 65. Die erhabenen Grundsätze siehe die tiefgründigen Ausführungen von Wetz i. d. Zeitschrift für vgl. Literaturgeschichte 1906.

Über die Unpopularität der klassizistischen Kunst vgl. Symmes, S. 147, „Parlant de la même pièce (Cornélie) W. Clerk dit, (1595) que c'est un ouvrage peu respecté, mais néanmoins parfaitement fait. (Dans England to her Three Daughters, annexé à Polimanteia 1595, p. «Q, 3, b.») (Mir nicht zugänglich!)

S. S. 67. Das Bild über Jonson als Restaurator der klassizistischen Verschanzungen entlehnt von Saintsbury „History of Criticism" II, 228.

Ben Jonsons Anschauung vom Drama (s. S. 67 ff.).

Über das moralische Ziel vgl. „Volpone", Prologue V. 8, „to mix profit with your pleasure", ausführlich auch in „Discoveries", vgl. Aronstein, S. 119, 120, 252, Fabel nicht romantisch. Vgl. Prolog von „Every man in his humour", der in der Quarto fehlt und auf der Shakespearebühne gewiß nicht gesprochen ist. Vgl. Ph. Aronstein, Engl. St. 34, 196.

Die Konstruktion des Dramas einfach (nicht „monstrous and forced", Prolog zu „Volpone"), neu (Einleitung zu „Cynthias Revels") und in sich geschlossen (so it behoves the action in tragedy or comedy to be let grow, till the necessity ask a conclusion, „Discoveries" III, 424), für die Einheit der Zeit und des Ortes vgl. oben S. 67. Den „Volpone" lobt er, weil „The laws of time, place, persons he observeth" und in den „Discoveries", später bekennt er sich ausdrücklich zu der klassizistischen Ansicht „that it exceed not the compass of one day (III, 424)". Für die Tragödie erkennt er die Pflicht an (Sejanus, to the Readers): truth of argument, dignity of persons, gravity and height of elocution fulness and frequency of sentence zu enthalten. Daß die Komödie von geringerem Rang als die Tragödie, ihr Zweck nicht die bloße Erregung des Lachens, lehrt er nach Aristoteles (Aronstein 256), Ciceros

(angebliche) Definition wird wiedergegeben (Every man out of his humour III, 1): imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis; a thing throughout pleasant and ridiculous, and accomodated to the correction of the manners.

Zur Frage des Stils vgl. auch Aronstein, a. a. O., 257.

Unterscheidung der Personen durch ihren Stil: Guarini beispielsweise tut unrecht, wenn er die Schäfer wie sich selbst reden macht. (Convers. with Drummond III, 472.)

So ist dem Dramatiker durch Jonsons Vorschrift oder, wie er selbst beteuert haben würde, vernünftige Erkenntnis (Discoveries, Aristotle, III, 422) die Bahn umschlossen.

S. S. 71. Für das Einschiebsel in „The Case is altered" vgl. Aronstein, a. a. O., und W. Sperrhake, Ben Jonsons „The case is altered". Hallenser Dissertation.

Ben Jonson bespöttelt, weil er der vornehmen Welt den Hof macht: Satiromastix: „to exchange courtesies and compliments with gallants in the lords' rooms" wird von ihm abgeschworen. Vgl. Small, S. 99. Dagegen er selbst in den Conversations: „He never esteemed a man for the name of a lord".

S. S. 73. Marstons Epilog zum „Malcontent":

„Then till another's happier Muse appears
Till his Thalia feast your learned ears,
To whose desertful lamps pleased Fates impart
Art above nature, judgment above art
Receive this piece, which hope nor fear yet daunteth;
He that knows most, knows most how much he
wanteth".

Gewidmet ist das Stück „Beniamino Jonsonio, Poetae elegantissimo usw.

S. S. 73. Fennor auf den Sejanus:

Witnesse Sejanus, whose approved worth
Sounds from the calme South to the freezing North.
With more than human art it was bedewd,
Yet to the multitude it nothing shewd.
They screwed their scurvy jawes, and lookt awry,

Like hissing snakes adjudging it to die;
When *wits of gentry* did applaud etc.

Vgl. Jonson, ed. Gifford-Cunningham, vol. I, S. 271.

S. S. 75. Jonsonus Virbius über Jonson als Reformator: vgl. Gifford-Cunningham, S. 496 ff., speziell 499 a, Z. 4, 5 ff., 501 a, Z. 19, 507 b, Z. 17 ff., 508 a, Z. 7 ff. und passim.

Francis Beaumont auf Jonson:

I would have showne
To all the world, the art, which thou alone
Hast taught our tongue, the rules of time, of place,
And other rites, deliver'd, with the grace
Of comick stile, Which only is farre more,
Then any English stage hath knowne before.

Die Jonson-Folio v. 1616 siehe reproduziert bei W. Bang, Bd. VII der Materialien etc., Löwen 1905.

S. S. 76. Ben-clarkes. Diese Stelle, die ich nirgends zitiert finde, steht in „Wittes Pilgrimage" bei John Davies of Hereford, ed. Grosart, works II, S. 35:

Minerva blesse my Booke, Witts Monument
(A little Monument for lesser Witt),
From such usurping Ben-clarkes violent,
Lest they put out Wittes eies their turnes to fit.

S. S. 77. Köppel über Ben Jonsons Einfluß siehe: Studien über Shakespeares Wirkung etc., Bangs Materialien, Bd. 9, Löwen 1905, S. IX ff.

S. S. 78. Vgl. zu Chapman auch die feinsinnigen Ausführungen Bodenstedts, Shak. Jahrb., Bd. 1 (1865), S. 300 ff.

S. S. 78. Chapman über die Tragödie: The Revenge of Bussy d'Ambois: to the right vertuous, and truely Noble Knight, Sr. Thomas Howard: — materiall instruction, elegant and sententious excitation to Vertue and deflection from her contrary; being the soule, lims, and limits of an autenticall tragedie vgl. Chapmans Dramatic works, London 1873, vol. II, S. 100. —

S. S. 78. Entstehung des Bussy d'Ambois: vgl. T. M. Parrott in Mod. Lang. Rev. III, 128 ff. (Jan. 1908), der

den Bussy 1604 mit Fleay ansetzt, u. z. wahrscheinlich als 1603—4 für die „Children of Blackfriars" geschrieben und 1610 revidiert. Diese Ansicht hat viel vor Stolls voraus, der 1600 annimmt (Mod. Lang. Notes, Nov. 1905) und ebenso vor Lehmann (vol. X, Series in Phil. and Lit. publ. by Univ. of Pennsylv.).

S. S. 78ff. Konzentration der Handlung: Vgl. die in vieler Hinsicht ausgezeichnete Studie von Ashley H. Thorndike, The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare, Worcester, Massachusetts 1901, S. 112ff. Vgl. auch die Dramen Massingers mit ihrem Bestreben, die Handlung ununterbrochen fortzuführen. — Im „Philaster" muß man die feierliche Audienzversammlung, mit der das Stück beginnt, etwa auf den Nachmittag ansetzen, dann spinnt sich die Handlung durch die Nacht fort in den folgenden Tag. Noch an diesem findet die Jagd des 4. Aktes statt. Die Ereignisse des 5. Aktes scheinen in die darauffolgende Nacht zu fallen. Vgl. V, 11, „Sir all is quiet, as this dead of night".

Das heroische Gefühl.

S. S. 82. Philipp Aronstein: Die Moral des Beaumont-Fletcherschen Dramas, Anglia 31, S. 141—196, April 1908. Dorther auch der Hinweis auf „Thierry and Theodoret". Vgl. auch die „übermäßige Milde" und Ergebung des „Loyal Subject". — Übermenschliche Großmut: Clarengé in „The Lover's Progress", Prinz Leucippus in „Cupids Revenge", Armusia in „The Island Princess", Lord Montague in „The Honest Man's Fortune". Vgl. Aronstein, a. a. O. — Wollust und Liebe: Ordella und Brunhalt in „Thierry and Theodoret" u. ö. Einzelerscheinungen solcher Art aus Shakespeares Dramen lassen sich natürlich anführen, aber man glaube ja nicht mit ihnen etwas zu beweisen. Der Geist hier ist ein anderer. Vgl. oben S. 82 Anmerkung.

S. S. 85. Dryden über Beaumont-Fletchers Beliebtheit: The reason is because there is a certain gaiety in their comedies and pathos in their more serious plays, which suits generally with all mens' humours (Essay v. 1668).

S. S. 85. Chapmans „All fools", vgl. die Diss. von Max Stier, Halle 1904. Ähnlichkeit des Stücks mit Jonsons „Every Man out of his humour", vgl. ebenda S. 87 und Ward II, 435. Stier kennt noch i. J. 1904 den Aufsatz Stiefels über Chapmans italienische Quellen, Shak. Jahrb. 35, S. 180 ff., nicht.

Für Brooke s. S. 150 ff. Die Stelle lautet: I knowe (in a play or poem) thou lik'st best of satyricall stuffe, though perhaps thou seest therein thine own character.

Anhang IV

zu

Shakespeares besondere Stellung.

S. S. 87. Middleton siehe: Bullen, The works of Th. M., London 1885, Bd. IV, p. 7, Vorrede zu „The Roaring Girl": . . . The Fashion of play-making I can properly compare to nothing so naturally as the alteration in apparel. For in the time of the great crop-doublet, your huge bombasted plays, quilted with myghtly words, to lean purpose were only then in fashion: and as the doublet fell, neater inventions began to set up. Now in the time of spruceness our plays follow the niceness of our garments; single plots, quaint conceits, lecherous jests, drest up in hanging sleeves: and those are fit for the time and termers" (auch angeführt bei J. Naumann, Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama bis zur Schließung der Theater durch die Puritaner, Rostock, Diss. 1900, S. 58).

S. S. 88. Die Hamlet-Auffassung der Zeit. Vgl. Scolokar oben S. 136, auch für die Darstellung ebenda S. 137. Für Scherze über Hamlet, Köppel Münchner Beiträge, S. 7, 35, Ingleby 117, schwerlich eine Anspielung ist Ingleby, S. 69.

S. S. 89. Verlorne Prologe: Brooke (s. oben S. 150 ff.). An epistle to the Reader is as ordinary before a new book as a prologue to a new play.

S. S. 92. Basses Gedicht auf Shakespeare s. oben S. 157 und die zahlreichen Fassungen bei Ingleby.

S. S. 93. Zu Thorndike vgl. die wichtige Rezension von G. Sarrazin, Anglia, Beiblatt XIV, 100 ff.

S. S. 93. Die Verse von Berkenhead, Sir John (s. oben S. 161), 1616 bis 1679, einem Mann von großer Bildung und bedeutendem Einfluß.

S. S. 94. Heywood über Shakespeare in der „Hierarchie of the Blessed Angells" 1635:

> . . . Tom Nash (in his time of no small esteeme)
> Could not a second syllable redeeme,
> Excellent Bewmont, in the formost ranke
> Of the rar'st wits, was never more than Franck,
> Mellifluous Shake-speare, whose inchanting quill
> Commanded mirth or passion, was but Will,
> And famous Jonson, though his learned pen
> Be dipt in Castaly, is still but Ben . . .

Für John Davies vgl. S. 142 ff.

S. S. 94. Die Originalität in den Lobgedichten: In der Beaumont-Fletcher-Folio: Rob. Herrick:

> Here's a *mad lover*, there that high designe
> Of *king and no king* (and the rare plot thine).

H. Mody:

> Men will be wrangling, and in doubting still,
> How so vast summes of wit were left behind,
> And yet nor debts nor sharers they can finde.

Berkenhead:

> When did'st *Thou* borrow? Where's the man e're read
> Ought begg'd by *Thee* from those Alive or Dead?

Rich. Brome:

> He did not pumpe or drudge
> To beget Wit, or manage it; nor trudge
> To Wit-conventions with Note-booke, to gleane
> Or steale some jests to foist into a scene:
> He scorned those shifts.

J. Harris:

> How new, how proper th'humours, how express'd
> In rich variety, how neatly dress'd

In language, how rare plots, what strength of wit
Shin'd in the face and every limb of it.

Th. Freeman Gent. auf G. Chapman (works of G. Ch. L. 1873, Bd. I, S. XLV, siehe auch oben S. 149). Vgl. auch Jonsonus Virbius auf Schritt und Tritt.

Manninghams Bemerkung siehe S. Lee, S. 210. Jonson in der Einleitung zum Sejanus. Aronstein faßt den Sinn anders auf, S. 71.

S. S. 96. Über die Quellen der andern Dramatiker vgl. Köppel in den angeführten Werken. Die Bemerkung von T. M. Parrott in Mod. Lang. Rev. III, 130 ff. (Jan. 1908), von Bussy d'Ambois: There are a number of things in Chapman's work which suggest that he may have at times using an earlier play on the subject" hat bisher keine Unterlage. Ein Hauptgrund von Chapmans Ruhm war seine Originalität.

S. S. 96. Jonsons Benutzung der Antike: W. Cartwright im Jons. Virb.:

What though thy searching wit did rake the dust
Of time, and purge old metals of their rust?
Is it no labour, no art, think they, to
Snatch shipwrecks from the deep, as divers do?
And rescue jewels from the covetous sand,
Making the sea's hid wealth adorn the land?

S. S. 96. Shakespeare von den andern vermutlich nicht für originell genug gehalten: Ich erinnere, daß jüngst noch im Feuilleton der „Frankfurter Zeitung" gegen die Verleihung des Volks-Schillerpreises an Beer-Hoffmann protestiert wurde, weil sein ausgezeichneter „Graf von Charolais" „nur eine Bearbeitung" von Massinger sei! Und nun vergleiche man das Bildungs-Niveau eines Feuilleton-Redakteurs der „Frkf. Ztg." mit dem des Durchschnittselisabethaners!

S. S. 98. Shakespeare bei Jonson nicht als Freund bezeichnet. Wo Freundschaft besteht, ist sie scheinbar immer ausgedrückt: Chapman auf Jonson (1616 Folio): *And so, good Friend* . . . Beaumont überschreibt seine Verse: Ty my deare friend M. Ben Jonson. Belling auf Shirley: *To his*

dear friend the author (Gifford-Dyce LXXXV) usw. Bekanntlich ist es möglich, daß noch auf Shakespeares Leben Licht fällt, wenn ein MS. von Heywood auftauchen sollte: The Lives of all the Poets modern and foreign, woran er noch 1635 arbeitete. (Dram. works I, XLI, London 1874.)

S. S. 97. Shakespeare soll nach Ward in Stratford von Drayton besucht sein, die Nachricht ist nicht unglaubwürdig, ändert aber nicht viel an dem Gesagten.

S. S. 97 ff. Shakespeares soziale Stellung als Schauspieler. Vgl. Ingleby, S. 62: „Players, Iuglers, and such kinde of creaturs", Brief von Sir Walter Cope an Lord Vicount Cranbourne.

John Davies „The Scourge of Folly": Epig. 180, Against Aesop the Stage-player, works II, k. 28:

I well knew him ...
To be a player, and for some new crownes
Spent on a supper, any man may bee
Acquainted with them, from their kings to clownes.

Rückkehr vom Parnaß vgl. oben. Siehe auch zu der ganzen Frage Thompson, a. a. O., auf Schritt und Tritt. Vgl. auch noch eine so hündische Sprache wie die des aus respektabler Familie stammenden und in Cambridge gebildeten Heywood, der player und „sharer in the company" war, in der Widmung an den Earl of Worcester seiner Nine books of various history 1624: I was my lord, your creature, and amongst other your servants, you bestowed me upon the excellent Princesse Queen Anne ...

S. S. 100. Fuller über Shakespeare: The History of the Worthies of England by Th. Fuller DD., ed. A. Nuttall, vol. III, London 1840, S. 284 ff.

S. S. 102. Nach seinem Tode aufgelegte Stücke: 2. Auflage der Merry Wives, 4. Auflage von dem zweifelhaften Pericles. Von 1615—1622 also nur ein echtes Stück. 1622 freilich Richard III. und Heinrich IV. wieder, Othello ganz neu aufgelegt. Vgl. Lee, S. 302.

S. S. 103. Shakespeares Anerkennung in späterer Zeit. Eine ausführlichere Behandlung dieses wichtigen The-

mas geht über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinaus. Festgestellt seien nur einige wenige Fakta. (Vgl. hierzu auch Furnivalls 300 fresh allusions, die über den Dramatiker Shakespeare bis zu seinem Tod nichts von besonderem Interesse enthalten.) Shakespeare als Dichter der Natur: Vgl. Heming and Condell: a happie imitatur of nature, Ben Jonson: of natures family, Drayton: natural brain (1627, siehe oben S. 131 ff.). Für Jonson als überragenden Meister vgl. die ganzen Lobgedichte der Zeit, in denen der „divinest Jonson" (Habington auf Shirley, Gifford-Dyce, LXXXI) stets auf derselben unerreichbaren Höhe wohnt. Für Beaumont und Fletcher vgl. die reiche Fülle der Lobgedichte vor der Folio von ihren Werken und die gelegentlichen Seitenhiebe auf Shakespeare in ihnen. Wie hoch Beaumont gilt, ist zu ersehen aus der Stelle im Lobgedicht auf „The Wedding" von Robert Harvey (ed. Gifford-Dyce, vol. I, London 1833) von 1629 (?):

> Is Beaumont dead? or slept he all this while —
> If he be dead, that part of him divine
> By transmigration of his soul, is thine.

Ebenda zahlreiche andere charakteristische Stellen. — Drayton an Reynolds siehe oben S. 131 ff. — Eine der ersten Stellen, die Shakespeare und Ben Jonson zusammen aufführen: in „Tottenham Court, comedie by Th. Nabbes" (aufgef. 1633), 3. Akt, 1. Sz., p. 27: Give me Johnson, and Shakespeare, there's learning for a gentleman. Vgl. Furnivall, a. a. O. — Ähnlich im „Guardian" (1641) von Cowley: The first pious deed (einer puritanischen Witwe, die einen alten Witwer, der mit seiner Tochter zusammen lebt, heiraten will) will be, to banish Shakespeare and Ben Johnson out of the parlour, and to bring in their rooms Mar-prelate and Pryns works. Schon vorher (um 1634) Milton im Allegro:

> Then to the well-trod stage anon
> If Jonsons learned sock be on,
> Or sweetest Shakespeare, fancy's child
> Warble his native wood-notes wild.

(Works, ed. D. Masson, vol. II, p. 205, 422.) — „Learned John-

son" und „gentle Shakespeare" auch zusammengestellt von Sir J. Suckling 1636—1641, vgl. Ingleby 208. — Der begeisterte Verehrer L. Digges spielt sogar Shakespeare gegen Ben Jonson aus (1640, Ingleby 231), in der Kritik der Gebildeten ganz vereinzelt.

Ben Jonsons wichtigste Äußerung über Shakespeare in „Discoveries", works III, S. 398; Saintsbury II, 204, a. a. O., setzt sie 1620—37 an, mit Recht wohl Ingleby-Smith 1630—37.

Namenverzeichnis.

Accius Seite 29.
Äschylus 29.
Äsop 32. — 162, 188.
Sir William Alexander 16, 17, 19, 22, 23, 24. — 127ff., 129, 130, 133, 147, 148.
Edward (Ned) Allan 5, 32. — 162.
Allot 21, 22. — 139.
Rob. Anton 169.
Ed. Arber 109, 121, 176.
Ariosto 54. — 123.
Aristophanes 30, 70.
Aristoteles 4, 56. — 104, 182.
Aronstein 82. — 116, 119, 155, 175, 181, 182, 184, 187.
Ascham 7, 55. — 153.
Atchlow 141.

Babington 172.
Bacon 15, 64. — 142, 180.
Bang 124, 183.
R. Barnfield 106, 141.
Du Bartas 127, 133.
Basse 92. — 157, 185.
Th. Bastard 53. — 176.
Francis Beaumont 18, 19, 25, 26, 28, 32, 33, 36, 43, 44, 49, 66, 75, 79ff. 86, 88, 92, 93, 95, 96, 100, 103. — 123, 130, 133, 142, 148, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 169, 171, 172, 175, 183, 184, 186, 187, 189.
Sir John Beaumont 19. — 133.
Beda 37.
Beer-Hoffmann 187.
Bell 162.
Belling 187.
Rob. Benfield 158.
J. Berkenhead 93, 95. — 163, 186.
H. Beumelburg 128.
Blount 165.
Binz 168.
Boccaccio 54. — 153.
John Boden 166.
Bodenham 21, 22. — 139, 140, 141.
Bodenstedt 28, 36. — 183.
Bodley 64.
Boswell 121.
Georg Brandes 113, 119.
Rich. Brathwait 39, 43. — 166, 169.
Bretton 107, 141.
Rich. Brome 33, 95. — 162, 186.
Ch. Brooke 22, 85, 89. — 150ff., 185.
Browne 133.
Sir Fr. Bryan 107, 131.

Buchanan 6, 7, 74. — 104.
G. Buck 164.
A. H. Bullen 114, 126, 130, 136, 168, 170, 185.
Burbage 8, 9, 11, 44, 45, 46, 94, 98. — 108ff., 113, 114, 115, 116, 120, 121, 144, 145.
Orazio Busino 166.

Calderon 84.
William Camden 32. — 107, 161, 162, 180.
Th. Campion 107.
Carie 31. — 161.
W. Cartwright 163, 187.
Castelvetro 90.
Cervantes 2.
George Chalmers 121.
Chapman 7, 11, 18, 19, 20, 22, 25, 28, 66, 78, 85, 86, 88, 95. — 104, 105, 106, 107, 130, 133, 140, 142, 148, 149, 164, 171, 183, 185, 187.
Chaucer 7, 28, 36. — 131, 138, 157.
Chettle 28, 49. — 105, 107, 135, 173, 175.
G. B. Churchill 123, 153.
Churchyard 20. — 107, 131, 141.
Cicero 32, 68. — 162, 181.
Clandian 157.
W. Clerk 66. — 181.
Aston Cokaine 31. — 161.
Collier 124, 139, 140, 150.
H. Condell 25, 98. — 158, 189.
Constable 130, 141.
Sir W. Cope 188.
Corneille 84.
W. Cotton 136.
Cowley 189.
Lord Cranbourne 188.
Cunningham 183.

S. Daniel 20, 65, 66. — 107, 123, 129, 130, 133, 138, 141, 147, 151, 181.
Sir John Davies 125, 167, 170.
John Davies aus Hereford 22, 49, 76, 94, 98. — 141, 142ff., 170, 174, 183, 186, 188.
John Day 108, 114.
Decker 18, 19, 25, 28, 72, 94. — 104, 107, 130, 140, 142, 147, 166, 168.
J. Denham 34. — 163, 164.
F. Earl of Derby 141.
L. Digger 25. — 157, 190.
Dodsley 170.
John Donne 24, 25, 31, 32. — 130, 155, 156, 161, 162.
Drayton 4, 7, 15, 17, 19, 20, 24, 32, 54, 70, 101, 103. — 104, 105, 106, 107, 115, 129, 130, 131, 138, 139, 140, 141, 151, 153, 155, 162, 188, 189.
Drummond of Hawthornden 3, 13, 14, 15, 16, 17, 23, 24, 74, 79, 101, 124ff., 133, 142, 155, 156, 182.
Dryden 33, 82, 85. — 162, 184.
Al. Dyce 109, 113, 116, 121, 160, 163, 172, 188, 189.
Sir Ed. Dyer 107, 129, 141.

Eachard 109.
Joh. Earle 157.
Dr. Edes 104, 107.
Edwardes 107.
Königin Elisabeth 74.
Oliver Elton 106, 151.

M. Embden 140.
Ed. Engel 180.
Lord Essex 39. — 167.
Euripides 29. — 104, 164.

Falkland 169.
Fennor 73. — 182.
George Ferrers 104.
Edward Ferris 104, 107.
Anne Fitton 113.
Fletcher 18, 19, 25, 26, 31, 33, 43, 44, 49, 66, 79ff. 86, 88, 92, 93, 95, 96, 103. — 123, 130, 142, 148, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 169, 171, 172, 175, 184, 186, 189.
F. G. Fleay 115, 119, 123, 124, 138, 151, 184.
Ford 165.
S. Forman 49. — 174.
Th. Freeman 22, 95. — 148ff., 187.
Fuller 100, 101. — 188.
Furnivall 114, 115, 174, 189.

Gager 63. — 105, 107, 123, 180.
Garnier 64.
Gascoine 20. — 105, 107, 123, 131, 141.
Gayton 172.
Fr. Gerschow — 168.
Gifford 160, 163, 183, 188, 189.
Goethe 1.
St. Gosson 45. — 138, 170.
Gower 131, 138.
Greene 11, 21, 66, 97. — 105, 107, 126, 134, 135, 140, 141.
W. Griggs 155.
Fulke Grevile 141.
A. B. Grosart 142, 146, 167, 170, 175, 183.
Guarini 182.
Guilpin 21. — 115, 138, 139, 175.

Habington 189.
Hall 51, 57ff., 59, 60, 61, 63, 70. — 137, 167, 175, 177.
Sir John Harrington 4. — 141, 175.
J. Harris 31, 95. — 160, 186.
Harrison 51.
Gabriel Harvey 64. — 137, 138, 153, 154, 180.
Rob. Harvey 189.
Hathway 105, 107.
Hazlitt 164, 170.
J. Heminge 25, 98. — 158, 189.
G. Herbert 174.
Rob. Herrick 95. — 186.
Th. Heywood 18, 19, 25, 28, 40, 94. — 105, 107, 113, 130, 166, 167, 169, 172, 176, 186, 188.
Edw. Heywood 31. — 161.
G. Hills 31. — 161.
Holinshed 48. — 173.
Hugh Holland 25. — 107, 156, 157.
Homer 32, 99.
Horaz 53. — 176.
Henry Howard, Earl of Surrey, 107.
Sir Thomas Howard 183.
Hudson 130, 141.
Edw. Hyde 31. — 161.

König Jakob I. 74. — 124, 141, 157.
Ingleby 102. — 106, 107,

124, 130, 134, 135, 138, 139, 146, 149, 154, 155, 157, 166, 169, 185, 188, 190.
Jodelle 16.
Ben Jonson 4, 7, 9, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 50, 54, 59, 66ff. — 86, 87, 88, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103—105, 107, 118, 119, 121, 122, 123, 126, 130, 133, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 155ff., 166, 167, 169, 170, 175, 176, 181ff., 185, 186, 187, 189.

Wolfgang Keller 123.
Kempe 8, 9, 10, 11, 62. — 108ff., 179.
Kindlemarsh 141.
Köppel 77, 94, 96. — 165, 170, 179, 183, 185, 187.
Th. Kyd 11, 22, 29, 34, 35, 64, 66, 69, 91. — 104, 107, 123, 140, 141, 165, 179, 181.

David Laing 124, 125, 129.
John Lane 157.
W. J. Lawrence 174.
Margaret L. Lee 123.
Sidney Lee 6, 10, 28. — 119, 124, 139, 166, 187, 188.
Dr. Leg 7. — 104, 107.
Dr. Lehmann 106, 184.
Lord Leicester 180.
Lilly 11, 29, 34, 35. — 105, 107, 132, 138, 165.
Locke 141.
Lodge 11, 21. — 105, 107, 138, 140, 141.
John Lowin 158.
Lucan 32.
Alice Luce 181.
W. Lührs 122.

H. Maaß 124.
Macray 109, 118, 137, 168, 178.
Malone 121, 138.
John Manningham 95. — 127, 187.
Markham 138, 141.
Marlowe 7, 11, 19, 20, 22, 29, 34, 35, 36, 56, 57, 59, 61, 66. — 104, 107, 123, 132, 140, 141, 165, 171, 177.
Marston 11, 24, 25, 28, 70, 72, 73, 96. — 108, 126, 130, 140, 141, 155, 168, 170, 171, 182.
Martial 18. — 130.
T. Martinelli 114.
Massinger 19, 25, 28, 30, 96. — 160, 184, 187.
Masson 17. — 125, 129, 130, 189.
Th. May 170.
Menander 70. — 149.
Francis Meres 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 18, 23, 35, 36, 66, 74, 88. — 104ff.
Michel Angelo 2.
Middleton 28, 85, 87, 93. — 126, 140, 141, 164, 185.
Milton 102, 157, 189.
H. Mody 95. — 186.
H. Moseley 159.
Mullinger 11. — 122, 124.
Munday 7. — 105, 106, 107.
Murch 172, 173, 176.
Murray 130.
Musäus 57.

Th. Nabbes 189.
Nashe 4, 5, 11, 20, 21. — 105, 107, 117, 132, 134, 135, 138, 141, 171, 172, 186.
J. Naumann 185.
Norton 141, 153.
A. Nuttall 188.

Ovid 10, 32, 54, 70, 91. — 133.
Edw. Earl of Oxford 105, 107, 141.

Palmer 169.
Pacuvius 29.
S. Page 107.
Rob. Pallant 176.
T. Park 139.
T. M. Parrott 106, 183, 187.
Peele 104, 107, 141.
Lady Pembroke 16, 64, 65, 66, 71. — 141, 181.
Philipp Earl of Pembroke (Montgomery) 25, 64. — 157.
William Earl of Pembroke 157.
Percy 138.
Rich. Perkins 42. — 167.
Petrarca 54. — 130.
Philips 157.
Plautus 5, 22, 30, 95. — 105, 123, 133, 147, 149, 155, 175.
Plutarch 4. — 143.
Pope 1.
Porter 105, 107.
Prynne 170, 189.
J. Püschel 167.
Puttenham 4, 56, 104, 177.

Rembrandt 2.
Dr. Rainolds 63. — 180.
Sir W. Raleigh 129, 141.
Sir W. Rawley 107.
Reynolds 19. — 103, 131, 189.
Rowley 105, 107.
Lord Ritche 180.
Richard Robinson 158.
Ronsard 118, 125.
Roscius 5, 32. — 144, 162.
Lord Rutland 39.

Thomas Sackville, Lord Buckhurst, 104, 107, 152ff.
Saintsbury 7, 55. — 104, 176, 177, 181, 190.
Sands 20. — 133.
Sannazaro 54, 55.
G. Sarrazin 135, 186.
Scaliger 4, 16, 90.
Schick 120.
L. L. Schücking 114, 123.
Scolokar 21, 61. — 135, 178, 185.
J. L. Scott 180.
Seneca 5, 16, 29, 58, 64, 89. — 105, 133, 178.
William Sheares 28.
S. Sheppard 164.
Shirley, brothers, 114.
Ja. Shirley 26, 30, 33. — 160, 163, 187, 189.
Sidney 4, 7, 20, 54, 55, 56, 60, 61, 64. — 107, 129, 130, 131, 132, 136, 138, 141, 176, 178.
Silvester 130, 133, 141.
Simonides 143.
S. W. Singer 167, 175, 177.
R. A. Small 119, 182.
L. T. Smith 130, 134, 138, 139, 146, 149, 155, 157, 166, 169, 190.
G. C. Moore Smith 117.

Sophokles 16, 29. — 147, 164.
Earl of Southampton 39, 100. 166.
Southwell 134.
Speght 138.
W. Sperrhake 175, 182.
Spenser 6, 7, 20, 28, 36, 54, 55. — 107, 129, 130, 131, 138, 139, 140, 141, 153, 157, 176.
J. E. Spingarn 131.
Stafford 15.
Steevens 138.
Stiefel 185.
M. Stier 185.
H. P. Stokes 155.
Stoll 184.
Storer 141.
Epius Stolo 105.
Stow 51. — 175.
Stubbes 171.
Sir J. Suckling 190.
Earl of Surrey 129, 131, 141.
Gräfin Sussex 64.
Symmes 4, 7, 90. — 104, 122, 130, 168, 173, 178, 181.

Tacitus 144.
Tarlton 5, 9. — 113, 172, 173, 180.
Tasso 127.
Joseph Taylor 158.
Taylor 173.
Terentius 22, 23, 30. — 123, 145, 147, 149, 155.
Theocritus 32, 54, 55.
E. N. S. Thompson 124, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 175, 180, 188.
A. H. Thorndike 79ff., 93. — 184, 186.
Tieck 1.
R. Tofte 134.
Trissino 90.
J. W. Tupper 82.
Tyrtäus 32.

Lord Vaux 180.
Virgil 32, 53, 54, 55. — 176.

A. W. Ward 108, 114, 126, 155, 165, 166, 172, 177, 185, 188.
Warner 20. — 107, 132.
Warton 167.
Earl of Warwick 180.
Watson 7. — 104, 107, 141.
Webbe 4, 56. — 177.
Webster 4, 18, 19, 25, 28, 51, 77, 90, 94. — 130, 164, 176.
J. Weever 21. — 135.
West 171.
Wetz 65, 84. — 181.
Whetstone 61. — 107, 141, 178.
Wilmot 141.
Wilson 105, 107, 180.
Lord Marquesse of Winchester 141.
Winwood 146.
de Witt 112.
M. J. Wolff 10, 98, 119, 122, 162, 168.
Earl of Worcester 188.
W. v. Wurzbach 155.
Sir Th. Wyatt 107, 129, 131.

Young 1.

Shakespeare's Charakterentwicklung Richards III. von *Kuno Fischer*. Zweite Ausgabe. 8°. VIII, 183 Seiten 2.— Mk.

Shakespeare's Hamlet von *Kuno Fischer*. Zweite Auflage. 8°. 330 Seiten. Geheftet . . . . . 5.— Mk.
In Leinwand gebunden . . . . . 6.— „

Shakespeare's Tempest nach der Folio von 1623 mit den Varianten des anderen Folios und einer Einleitung. Herausgegeben von *Albrecht Wagner*. XXV, 108 Seiten. Geheftet . . . . . 2.— Mk.
In Leinwand gebunden . . . . . 2.60 „

Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker und andere Studien zur inneren Geschichte des englischen Dramas von *E. Koeppel*. 8°. VIII, 238 Seiten. Geheftet . . . . . 6.— Mk.

Zur Quellenfrage von Shakespeare's Lustspiel „Much ado about nothing" von *Fritz Holluk-Weithmann*. 8°. IV, 92 Seiten . . . . . 2.40 Mk.

Orthographie, Lautgebung und Wortbildung in den Werken Shakespeare's mit Aussprachproben von *Wilhelm Franz*. 8°. VIII, 125 Seiten. Geheftet 3.60 Mk.

Shakespeare's Tempest in Baconian Light. A new theory by *Gustavus Holzer*. 8°. VIII, 115 Seiten 3.— Mk.

Bacon-Shakespeare, der Verfasser des „Sturms", von *G. Holzer*. 8°. Nachhall aus seinem am 24. Juni 1905 im Hebbelverein zu Heidelberg gehaltenen Vortrag . . . . . 1.50 Mk

Shakespeare und die Bacon-Mythen von *Kuno Fischer*. 8°. 84 Seiten . . . . . 1.60 Mk.

Francis Bacon und seine Schule. Entwicklungsgeschichte der Erfahrungsphilosophie. 3. Auflage. 8°. XVI, 536 Seiten. Geheftet . . . . . 14.— Mk.
In Leinwand gebunden . . . . . 16.— „

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Viktorianische Dichtung

Eine Auswahl aus

E. Barrett Browning, R. Browning, A. Tennyson, M. Arnold, D. G. Rossetti, W. Morris, A. Ch. Swinburne, Chr. Rossetti

mit Bibliographien
und literarhistorischen Einleitungen
von

Dr. Otto Jiriczek,

o. Professor für englische Sprache und Literatur
an der Universität Münster i. W.

gr. 8°. XVIII, 486 Seiten. Preis gebunden Mk. 4.—.

Jiriczeks in allen teilen mit großer sorgfalt gearbeitete anthologie bildet einen bedeutsamen vorstoß von philologischer seite, der viktorianischen dichtung, dieser glanzvollen zweiten renaissance in der englischen literatur, eine heimstätte bei uns deutschen zu bereiten. Der pädagogische zweck, den der herausgeber bei seiner arbeit nie aus den augen gelassen hat, eine brauchbare unterlage für seminaristische übungen an universitäten zu schaffen, ist mit geschick erreicht.

Der herausgeber hat es mit vollem rechte abgelehnt, sich die landläufige methode der anthologieherstellung zu eigen zu machen; er hat darauf verzichtet, einen schwall von dichtern zusammenzupferchen und selbst die markanteste persönlichkeit in diesem strom rettungslos und eindruckslos versinken zu lassen. Er hat sich vielmehr auf die größten dieser zeit beschränkt und einem jeden von ihnen soviel raum gelassen, als nötig ist, um dem leser die weite seiner schwingen zu zeigen. Ein knappes vorwort über den verlauf der englischen dichtung im 19. jahrhundert und ihre gliederung weist besonders auf die bindeglieder zwischen der frühromantik und der poesie der viktorianischen ära hin und gibt die notwendige allgemeine orientierung. . . . Die art und weise, wie er die bedeutung jedes einzelnen dichters auf eine entscheidende kunstform gründet oder aus einer dominierenden fähigkeit heraus erklärt, wie er, um ein paar beispiele herauszugreifen, den stil Robert Brownings analysiert, wie er Tennysons bedeutung besonnen abwägt, wie er den dualismus im wesen Mathew Arnolds erfaßt oder Swinburnes lyrik charakterisiert, verdient volles lob. Es ist nirgends ein wort zuviel, und doch ist alles wesentliche gesagt. Neben dieser präzision springt als anderer vorteil des buches der geschmack in die augen, mit dem die auswahl getroffen ist. Möglich, daß man da und dort einen andern wunsch hat, im großen und ganzen wird man dem herausgeber in seiner wahl nur beipflichten und wünschen, daß das buch den erfolg erziele, den es verdient: die weiteste verbreitung. Sein schmuckes äußere kann ihm hierbei nur nützlich sein. (Beiblatt zur Anglia, Nov. 1907.)

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Vor kurzem erschien:

Die göttliche Komödie

Entwicklungsgeschichte und Erklärung

von

Karl Voßler.

Band I, Teil 1:

Religiöse und philosophische Entwicklungsgeschichte.

Band I, Teil 2:

Ethisch-Politische Entwicklungsgeschichte.

Band II, Teil 1:

Die literarische Entwicklungsgeschichte.

Der 2. Teil des II. Bandes, die „fortlaufende Erklärung der Dichtung", erscheint im Jahre 1909.

. . . Er hat in seinem Werke nicht nur einen riesigen Stoff in selbständiger Geistesarbeit durchdrungen, sondern auch alle die schwierigen Gedankenreihen mit einer geradezu musterhaften Klarheit und Präzision herausgestellt. Mit künstlerischer Plastizität tritt das Bild des Alighieri aus dieser Darstellung: Die finsteren, herben Züge dieses Denkerantlitzes erhellen sich und die festgeschlossenen Lippen beginnen zu reden. Was gute Literaturgeschichte bewirken soll: Die Gesamterscheinung eines Dichters wieder aufleben zu lassen, hat Voßler hier geleistet . . . .

Dr. E. Traumann in der Frankfurter Zeitung.

. . . Auf diese Abschnitte wird jeder, der die Divina Commedia recht wird begreifen wollen, immer und immer wieder zurückgreifen müssen; denn zur Erklärung des Gedichtes und zum Verständnis von Dantes Persönlichkeit dürften diese Abschnitte ebensosehr dienen wie die „fortlaufende ästhetische Erklärung", die Voßler in Aussicht stellt.

So begrüßen wir denn mit Freude das Erscheinen dieses Dantebuches. Wir sind auch sicher, daß das in der lebhaften, anschaulichen, auch hier oft kecken Art Voßlers geschriebene Büchlein viele Freunde gewinnen wird, und daß keiner den Verfasser mit den pedantischen Erklärern der göttlichen Komödie zusammenwerfen wird, die, wie Voßler sagt, das herrliche Kunstwerk nach den veralteten thomistischen Rezepten zerpflücken und die sicher von Dante zu den Mißmutigen und geistig Trägen in der Hölle gesteckt worden wären, die im Schlamme getaucht, das Lied der Accidiosi vor sich hingurgeln. So rufen wir beim Schließen des 1. Bandes voller Erwartung den folgenden ein baldiges Vivant sequentes zu.

Prof. Dr. H. Schneegans im Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Goethes Faust

von

Kuno Fischer.

Band 1: Die Faustdichtung vor Goethe.
„ 2: Entstehung, Idee und Komposition des Goetheschen Faust.
„ 3: Die Erklärung des Goetheschen Faust nach der Reihenfolge seiner Szenen. I. Teil.
„ 4: —„— II. Teil.

Band 1 und 2: Geh. je 4 Mk., geb. in Leinwand je 5 Mk., in Halbfranz je 6.50 Mk.
„ 3 „ 4: „ „ 7 „ „ „ „ „ 8 „ „ „ „ 8.50 „

Beowulf

nebst dem Finsbury-Bruchstück.

Übersetzt und erläutert

von

Hugo Gering,

o. ö. Professor an der Universität Kiel.

Geheftet 2 Mk., in Leinwand gebunden 3 Mk.

. . . heute haben wir die Freude, eine vortreffliche Verdeutschung des Beowulf von ihm anzuzeigen. Ist das angelsächsische Epos auch nicht an poetischer Schönheit mit der Edda zu vergleichen, so spielt es doch wegen seines Alters in der Geschichte der germanischen Dichtung und Kultur eine so hervorragende Rolle, daß alle, die diesen Gebieten nur einige Vorliebe entgegenbringen, diese Übersetzung aufs wärmste begrüßen werden, vor allem auch die Fachgelehrten und die Studentenschaft. Ist doch eine Übersetzung allemal der beste Kommentar zu einem Werke, und der Beowulf braucht einen solchen eher als jedes andere. Dazu kommt, daß die vorhandenen Übersetzungen (mit Ausnahme der von M. Heyne 1863 und 1898) entweder an Veraltung oder an sehr schlechtem Deutsch oder an beidem leiden. Heynes Übertragung teilt diese Mängel so gut wie gar nicht, sie ist aber in fünffüßigen Jamben geschrieben. Dieses Versmaß stört ganz entschieden den Eindruck, was man jetzt, wo man Gerings ausgezeichnete Stabreimverse damit vergleichen kann, nur um so deutlicher fühlt. Die Übersetzung ist treu in Form, Ausdruck und Inhalt. Als Vorlage diente in allen Hauptsachen die neue schöne Ausgabe von Holthausen. Den Text begleitet eine sehr geschickte, kurze Einleitung und eine beschränkte Anzahl von notwendigen, erläuternden Anmerkungen. Das treffliche, auch würdig und schön ausgestattete Werk ist den weitesten Kreisen, namentlich auch unsern Schulbibliotheken zur Anschaffung warm zu empfehlen.

Literarisches Zentralblatt.

C. F. Wintersche Buchdruckerei.

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Alt- und Mittelenglische Texte

(Old and Middle English Texts)

herausgegeben von *L. Morsbach,* Professor an der Universität Göttingen, und *F. Holthausen,* Professor an der Universität Kiel.

Schon erschienen:

Band 1. **Havelok.** Edited by *F. Holthausen.* Mk. 2.40, Leinwandband Mk. 3.—.

„ 2. **Emare.** Edited by *Dr. A. B. Gough.* Mk. 1.20, Leinwandband Mk. 1.80.

„ 3. **Beowulf** nebst dem **Finnsburg-Bruchstück.** Herausgegeben von *F. Holthausen.* I. Teil: Texte und Namenverzeichnis Mk. 2.20, Leinwandband Mk. 2.80. II. Teil: Einleitung, Glossar und Anmerkungen. Mk. 2.80, Leinwandband Mk. 3.20.

„ 4. **Cynewulf's Elene.** Herausgegeben von *F. Holthausen.* Mk. 2.—, Leinwandband Mk. 2.60.

In Vorbereitung befinden sich:

Band 5. **Andreas und die Schicksale der Apostel.** Herausgegeben von *F. Holthausen.*

„ 6. **The Parlement of the 3 Ages.** Herausgegeben von *L. Morsbach.*

„ 7. **King Horn.** Herausgegeben von *L. Morsbach.*

„ 8. **The Avowing of Arthure.** Herausgegeben von *K. Bülbring.*

„ 9. **The Story of Genesis.** (M. E.) Herausgegeben von *F. Holthausen.*

„ 10. **The Pearl.** Herausgegeben von *F. Holthausen.*

„ 11. **Old and Middle English Charms.** Herausgegeben von *J. Hoops.*

„ 12. **Sir Amadas.** Herausgegeben von *K. Bülbring.*

„ 13. **Owl and Nightingale.** Herausgegeben von *L. Morsbach.*

„ 14. **Poema morale.** Herausgegeben von *L. Morsbach.*

„ 15. **Gower's Confessio Amantis.** Herausgegeben von *H. Spies.*

Kieler Studien zur englischen Philologie

herausgegeben von *Dr. F. Holthausen,* o. Professor an der Universität Kiel.

1. *Otto Diehn,* **Die Pronomina im Frühmittelenglischen.** Laut- und Flexionslehre. gr. 8°. geheftet Mk. 2.80.
2. *Hugo Schütt,* **The Life and Death of Jack Straw.** Eine literarhistorische Untersuchung. gr. 8°. geheftet Mk. 4.40.
3. *Fritz-Holleck-Weithmann,* **Zur Quellenfrage von Shakespeares „Much Ado About Nothing".** gr. 8°. geheftet Mk. 2.40.
4. *Otto Hartenstein,* **Studien zur Hornsage.** Mit besonderer Berücksichtigung der anglonormannischen Dichtung vom wackern Ritter Horn und mit einer Hornbibliographie versehen. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters. gr. 8°. geheftet Mk. 4.—.
5. *Otto Henk,* **Die Frage in der altenglischen Dichtung.** Eine syntaktische Studie. gr. 8°. geheftet Mk. 2.80.

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Englische Textbibliothek

herausgegeben von ***Dr. Johannes Hoops,***
o. Professor an der Universität Heidelberg.

Erschienen sind:

Heft 1. **Byron's Prisoner of Chillon.** Herausgegeben von *Eugen Kölbing*. 8°. geheftet Mk. 1.60, Leinwandband Mk. 2.20.

„ 2. **John Gay's Beggar's Opera and Polly.** Herausgegeben von *Gregor Sarrazin*. 8°. geheftet Mk. 3.—, Leinwandband Mk. 3.60.

„ 3. **Keat's Hyperion.** Herausgegeben von *Johannes Hoops*. 8°. geheftet Mk. 1.60, Leinwandband Mk. 2.20.

„ 4. **Fielding's Tom Thumb.** Herausgegeben von *Felix Lindner*. 8°. geheftet Mk. 1.60, Leinwandband Mk. 2.20.

„ 5. **Shelley's Epipsychidion und Adonais.** Herausgegeben von *Richard Ackermann*. 8°. geheftet Mk. 1.60, Leinwandband Mk. 2.20.

„ 6. **Shakespeare's Tempest.** Herausgegeben von *Albrecht Wagner*. 8°. geheftet Mk. 2.—, Leinwandband Mk. 2.60.

„ 7. **Chaucer's Pardoner's Prologue and Tale.** A critical edition, by *John Koch*. 8°. geheftet Mk. 3.—, Leinwandband Mk. 3.60.

„ 8. **Die älteste mittelenglische Version der Assumptio Mariae.** Herausgegeben von *Emil Hackauf*. 8°. geheftet Mk. 3.—, Leinwandband Mk. 3.60.

„ 9. **George Villiers, Second Duke of Buckingham, The Rehearsal.** Herausgegeben von *Felix Lindner*. 8°. geheftet Mk. 2.—, Leinwandband Mk. 2.60.

„ 10. **Garth's Dispensary.** Kritische Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen von *Wilhelm Josef Leicht*. 8°. geheftet Mk. 2.40, Leinwandband Mk. 3.—.

„ 11. **Longfellow's Evangeline.** Kritische Ausgabe mit Einleitung, Untersuchungen über die Geschichte des englischen Hexameters und Anmerkungen von *Ernst Sieper*. 8°. geheftet Mk. 2.60, Leinwandband Mk. 3.20.

„ 12. **Robert Burns' Poems, selected and edited with notes by** *T. F. Henderson*. 8°. geheftet Mk. 3.- , Leinwandband Mk. 3.60.

„ 13. **Percy B. Shelley, Prometheus Unbound.** Erste kritische Textausgabe mit Einleitung und Komentar herausgegeben von *Richard Ackermann*. 8°. geheftet Mk. 2.40, in Leinwand gebunden Mk. 3.—.

Werden fortgesetzt!

Die „Englische Textbibliothek" soll hervorragende Werke aus allen Perioden der englischen Literatur, namentlich aber die Meisterschöpfungen der Poesie seit dem 16. Jahrhundert in kritischen Ausgaben weiteren Kreisen zugänglich machen. Jedem Text wird eine Einleitung vorausgehen, welche alles Wesentliche über die Entstehungsgeschichte des betr. Werkes, seine literarhistorische Stellung, die wichtigsten bibliographischen Angaben, sowie eine Rechenschaft über die Textgrundlage enthalten soll. Auf einen korrekten Text wird das größte Gewicht gelegt werden. Die wichtigsten Sinnvarianten werden, soweit es nötig erscheint, am Fuße der Seiten gegeben werden. Wo sachliche Erläuterungen erforderlich sind, stehen sie am Schluß.

Die Ausgaben sind in erster Linie für den Gebrauch an Universitäten, sowie für alle diejenigen bestimmt, denen es um ein wissenschaftliches Studium der englischen Literaturgeschichte zu tun ist. Die Werke aus dem Gebiete der neuenglischen Poesie werden bei dem billigen Preise der Hefte auch in Lehrer- und Lehrerinnenseminarien, sowie in den obersten Klassen höherer Lehranstalten verwandt werden können. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

C. F. Wintersche Buchdruckerei.

H.S.

FEB 1 6 1943